صلاح نيازي

الاغتراب والبطل القومي



مؤسسة الانتشار العربي
Arab Diffusion Company

صلاح نيازي

الاغتراب والبطل القومي



الإغتراب والبطل القومي

صلاح نيازي

ALIENATION AND THE NATIONAL HERO

BY:

SALAH NIAZI



LONDON - BEIRUT
Email: Arabdiffusion@t-net. com.lb
P.o. box: 113/5752 - Beirut

ISBN: 1 84117 039 6

First Published in 1999

لوحة الغلاف: ليلى مروة

الطبعة الأولى ١٩٩٩

المحتويات

المقدمة

المغترب معلّق دائماً بين ماضٍ يبتعد، فيزداد تألقاً وطفولة واهمة، وبين مستقبل نهاياته مجهولة لدرجةَ الرعب. يبدو الحاضر بينهما حلبة صراع نفسي دائم، ومقارنات لا تنقطع.

كيف يعيشون وكيف نعيش.

كيف يفكرون وكيف نفكر.

مقارنات يومية تقريباً في المأكل والمشرب والملبس، في العرس والمأتم، في الصمت وطريقة الكلام، في صعود الحافلة وحتى في إشارات اليدين وردود أفعال ملامح الوجه، وحتى طريقة المشي.

صراع لا أكثر من أجل البقاء، وليس فيه ملامح لوجه، وحتى طريقة المشي.

صراع لا أكثر من أجل البقاء، وليس فيه انتصار ولا حتى اندحار، لكنه صراع لا يمكن للمغترب تفاديه لأنه يمسُّ كينونته وهويّته.

تزداد المسألة تعقيداً حينما يكون المغترب معنياً بالدرجة الأولى، بالفكر أي كيف يفكرون وكيف نفكر، وكيف يكتبون. أي التقنية التي تمايز بين كتابتين.

المغترب إذن، ولأنه يعيش ثقافة، ويفكر بثقافة أخرى، قد يكون ـ بحكم الظروف ـ الأقرب إلى الموازنة بين التقنيتين. وهذا النوع من الموازنة، هو ما يربط معظم المقالات في هذا الكتاب.

يقيناً لقد ظهرت دراسات مقارنة من قبل، وظهرت تحليلات نصيّة عميقة في الأدب العربي الحديث، ولكن لم تظهر ـ على حدِّ علمي، وعلمي متواضع هنا للغاية لبعدي عن المطابع العربية ومنشوراتها الحديثة ـ دراسة في التقنية واختلافها من كاتب إلى كاتب، ومن عصر إلى عصر ومن بيئة إلى سواها.

من ناحية أخرى، إستوجبت دراسة التقنية ومعالجتها النظر في النصّ مختبرياً، وحاشا أن تكون غايتها امتحاناً لموهبة. حاشا. فقد أدرجت في الكتاب أسماء طلائعية مشهورة، عولجت بجدية وبرود ـ وهو المأمول ـ ولكن قد تبدو في نظر غير المتمرسين قاسية. لكنْ لننظر إليها وكأنها عملية جراحية، تعود فائدتها على صاحبها أولاً وأخيراً. ربما بتفكير علمي مجرد يمكن لنا أن نقضي على عاهات ثقافية مستوطنة، وبذلك نجنّب الشباب من عثرات ومزالق، وعادات فكرية منحطّة.

لكنَّ الغاية الأساسية من هذه المقالات هي الإسهامة المتواضعة في تعبير أسلوب القراءة وأنماطها.

ربما يمكن القول إن القارىء العربي قد تعوّد منذ زمن بعيد على الحفظ والإستظهار وبهما تقاس قيمته الإجتماعية وربما الثقافية، كما تعوّد في كثير من الأحايين على المساحيق البلاغية، والرنين الموسيقي للكلمات، على حساب معانيها وتوقيتها بالنصّ. بعكس القارىء الإنكليزي على وجه الخصوص، الذي يُدرَّب منذ سنيّه الأولى في المدرسة على تحليل النص بالدرجة الأولى لا على استظهاره.

لقد شكّلت نوعية القراءة همّاً حقيقياً لبعض التربويين في العصر العباسي، تلاشت بالتدرج، فتعارفوا على الحفظ بديلاً، ولكن منذ «جون رسكن» وكتابه المهم «إفتح يا سمسم» و«عزرا باوند» وكتابه «كيف تقرأ؟» تغيّرت مناهج التدريس ببريطانيا، فأصبح التوكيد على فهم النصّ وتحليله أولوية، وهذا ما يُرجى تلمُّسه في تضاعيف هذا الكتاب.

صلاح نيازي

لندن، ٩٨/٩/٢٧

الإغتراب والبطل القومي

كثيراً ما نسمع من باب المجاز: أنا مغترب في وطني، أو أنا غريب بين أبناء جلدتي. ما المقصود من ذلك؟ هل تعقّد المجتمع لدرجة لا يستطيع معها ذلك المغترب، أن يفهم ما يدور حوله؟ أم أن قيمه هو أصبحت أعمق من ذي قبل، فوجد نفسه أميالاً أمام مجتمعه؟ بكلمات أخرى: هل أصبح أكبر من بيئته؟

وفي كلتا الحالتين: هل هو غريب أم مغترب؟

إذا ابتلينا بالتفريق ما بين الغريب والمغترب اصطلاحياً، فإننا سننتهي إنتهاءً أكاديمياً جافاً لا طائل تحته. نكون كخبيرين يتناقشان بحرارة عن معدن الدرهم. ما هي مادته، كيف وأين يُسَكّ؟ ما قيمته الشرائية؟ يختلفان ويتفقان، ويختلفان ويفترقان، ويد الشحاذ - على حالها - ممدودة معروقة فاغرة. حتى لو حفظ الشحاذ كلّ ما دار بين ذينك الخبيرين من نقاش ومصطلحات، فإنه لا يستطيع أن يقايض معلوماته بكسرة خبز. ذلك لأن النقاش الأكاديمي - على أهميته - يحجب عن أعيننا أدوار الدرهم: في البخل والكرم، في الجوع والشبع، في العيديّة والرشوة، في ركوب حافلة، أو في السير المضني على الأقدام لمسافات طويلة في آخر الليل.

يبدو أن الغريب مثل بقعة أرض منقولة بترابها ومائها وشجرها وطيرها من مكان إلى مكان آخر. بقعة منكمشة على جذورها وذكرياتها، بقعة تقدِّس نفسها، وكلُّ ما حواليها تدنيس وتجديف.

كان المتنبي: «غريب الوجه واليد واللسان».

هناك العديد من الأدباء، يعانون في الغربة ما عاناه المتنبي وزيادة. يقتاتون على ما في سنامهم الفكري من ذكريات. يحملون أينما حلّوا وارتحلوا: النخلة والجارية، والخيمة والتمر والناقة. اقتناعهم بجغرافيتهم، كاقتناع المومياء بصندوقها المقفل، لا تقوى إلاّ على التفاعل ـ أو اللاتفاعل ـ مع هوائها الراكد المعتّق. فإن فُتحت ومسّتها أنقى النسم تفسّرت فلا يعاد لها سبك.

الغريب بهذا المعنى، مادة متحفية داخل صناديق زجاجية، منعزلة عن الزمن، متعاكسة مع نفسها، تسير مع الوقت ورأسها إلى الخلف:

تلفتُّ نحو الحيِّ حتّى وجدتُني

وجعت من الإصغاءِ لِيتاً وأخدعا

إن حلَّ الغريب في بلدٍ آخرٍ، انكمش كما تفعل بعض الحيوانات ساعة شعورها بخطر.

يقول عبد المحسن الكاظمي:

وفي مصرٍ أراك وأنت لاهٍ

وقلبك بالعراقِ جوى يذوبُ

فلا حُلوانَ في عينيَّ تحلو

ولا طيبُ الجنينة لي يطيبُ

غريب من هذا النوع، ضحيّة في عرفه هو. حاضره إن لم يكن

منفى، فهو مجرد محطة، سيمرُّ بها قطار الغد، فيركبه وينحدر معه إلى الماضي، وكلما ازداد انتظاره، شكَا وبكى وحنَّ.

المغترب عكس ذلك، مغامر من أجل البقاء. نبات منقول من بلدٍ إلى بلد، لا بدَّ له من كيميائيات جديدة، وإلاّ آل إلى عيدان يابسة. لا بدَّ له من تكيّف واعٍ. لا يكون على أشدّه اغتراباً إلا إذا تعرّضت قيمه إلى قيم أكثر تطوّراً، وإلا إذا أصبحت اللغة الأجنبية التي يتعامل بها طريقة للعيش، وليست للفهم فقط.

يقول روي هيرث، وهو من أكبر روائيي غيانا المغتربين ببريطانيا:

«في السنوات التسع والثلاثين، التي عشتها - ببريطانيا، وهي أطول من المدّة التي عشتها بغيانا المحبوبة، لم أتوقف قطّ عن المقارنة بين تأثير التشرّط Conditioning في الثقافتين... ثمة شيء ينخر في روحي خارج الوطن طيلة هذه السنوات، شيء كاليرقة، ليست بذات شأن، إلاّ أنها عصيّة على الوصف، بيد أنها توقف كل نشاطي إذا كنت في وطني. إن دودة المنفى هذه تصيب حتى أطفال المهاجرين الذين ولدوا هنا ببريطانيا... نشاط هذه الدودة مع الحنين لتراب الوطن هما ما يدفعانني إلى الكتابة، ففي غيانا أجد نفسي متراخياً جداً، فلا أجد حافزاً لمسك القلم».

ثمة أدباء كثيرون في وطننا يتقنون لغات أجنبية، بكفاءات ربما أعلى من كفاءات المغتربين الذين سلخوا من حياتهم سنين طويلة، ولكن أين الاختلاف بينهما؟

قبل الإجابة، لا بدّ من الإقرار، بأن الموهبة، أية موهبة، لها حدّ معين، لها سقف لا يمكن أن تتجاوزه حتى وإن تيسرت لها كلّ الظروف المؤاتية. ما من علاقة سببيّة بين الابداع والاغتراب. هل

من دليل على أن شاعرية السياب ستكون أعمق لو عاش على نهر التيمز أو الدانوب، بدل نهر بويْب؟ وهل ستكون رومانسيّة الشابي أكثر شفافية، وأوقع جرساً، لو عرف لغة أجنبية، أو سكن جبال الألب؟ وهل كان لشكسبير أن يكتب كلّ أعماله القممية لو عاش في غير ستراتفورد ـ أبون ـ أيفن؟ أو لو عاش حتى في فترة غير الحقبة الأليزابيثية؟

ثم هل أصبح محمد مهدي الجواهري أعمق شعراً في غربته الطويلة؟ أما زال يعالج موضوعاته ـ وما أقلّها ـ بالطريقة نفسها التي كان يعالجها في ذروة نضجه وعطائه في نهاية الأربعينات، وخلال الخمسينات؟

تقرأ له قصيدة الآن، وإذا كنت لا تعرف تاريخ كتابتها، فمن الصعوبة معرفة جدتها أو موقعها من تطوره الشعري. حتى أنك لو استبدلت جغرافية القصيدة ومدنها الأجنبية، بمدن عربية لما تخلخلت القصيدة.

خذ مثلاً قصيدته «بائعة السمك في براغ» ولنتأمل كيف وصف البائعة:

فلاحت لنا حلوة المجتلى
تلفّتُ كالرسا النافرِ
تشدُّ الحزام على بانةٍ
وتفترّ عن قمرٍ زاهرِ
من «الجيك» حسبُك من فتنةٍ
تضيقُ بها رقية الساحرِ

هل هذه أوصاف لبائعة سمك جيكيّة، أم أنها تصورات ذهنيّة جمعها الجواهري فسيفسائياً من بطون الكتب؟ هل يصوِّر علاقة

بين بائع وزبون، أم بين غزالةٍ نافرة وصيّاد؟ هل يصوِّر حانوتاً أم صحراء؟ يقول الشاعر: «دلفنا لحانوتِ سمّاكة»، غير أن المسافات التي توحي بها الأبيات، أعلاه، شاسعة وفارغة، شساعة وفراغ الصحراء. كلمة «لاحت» تدلُّ بلاغياً على ظهور شيء بعيد ينتظره الراوية بترقب. وكلمتا: «تَلَفتُّ» و«النافر» تدلاّن على الخوف والحذر، وهما صفتان أساسيتان في كل غزالة بريّة لا تستطيع الدفاع عن نفسها، إلاّ بسرعتها وهروبها. كيف نبرِّر إسقاط صبيّة بدوية نافرة، على بائعة سمك جيكية، خاضعة لشروط عمل وعلاقات مهنية محض؟

الجواهري بلا شك مكتبة شعرية، ولكن حفظ الشعر لمجرد الحفظ له مخاطره، وأقلها يجعل عملية الإبداع مقننة تتناده فيها الصور ذهنياً، كما يجعل تدفّق الكلمات عادة أوتوماتيكية، وبذلك تصبح الذاكرة أهم من التجربة، والقاموس أهم من الحوار والمعايشة. العادات ألدُّ أعداء الموهبة. وأخطر من ذلك أن يتحول الشاعر من دودة قزّ إلى بائع قماش.

هل الجواهري بهذا المعنى مغترب أم غريب الوجه واليد واللسان؟ هل عبد الوهاب البياتي أكثر حظاً.

ألحّ البياتي منذ أكثر من ثلاثين سنة، على بحرٍ واحد، ألا هو بحر الرجز. هذا التقيّد، بتفاعيل مصندقة لاستيعاب مشاعر منوّعة، متعارضة ومتفاوتة البرودة والحماوة، لا يعد محمدة. ثم إضافة إلى ذلك، لم يكن بحر الرجز من البحور الفصيحة. مع ذلك هل طوّر البيّاتي موسيقى هذا البحر؟ هل وجد فيه مكامن جديدة، لم نلتفت إليها من قبل، أم أنه ظلّ وزناً رتيباً سريعاً كأراجيز رؤبة بن الحجاج أو ألفيّة ابن مالك.

قد تجمل المقارنة هنا بقصيدة «أنشودة المطر» للسياب التي تطورت فيها الموسيقى تطوراً لافتاً للنظر. جمع السياب في هذه القصيدة وزنين هما الرجز والسريع، فآلف بين دقات الرجز الآخذة برقاب بعضها، وبين موسيقى بحر السريع، التي ما إن تتدفق حتى تقف وقفات تأملية وكأنها تتردد. الرجز يروي بأجراس عالية ولا يريد منك إلاّ الإصغاء. بحر السريع يصيبك بالحيرة، وينتظر منك جواباً. بين الشدِّ والجذب بين هذين البحرين، بين زفيرهما وشهيقهما، تلمح عملية تنفس موسيقية.

ليست الموسيقى هي الوحيدة التي لم تتطوّر في شعر البياتي. خذ مثلاً حيواناته المنمذجة. فهي رغم قلّتها نوعاً، وتكررها، تبقى على حالها، لا تزيد ولا تنقص، لا تحبل وبالتالي لا تلد، لا تشيخ ولا تمرض، لا تقلق ولا تملُّ، لا تحبُّ ولا تكره. حيوانات مجرّدة حتى من صفاتها الحيوانية، فكيف ترجى أنسنتها؟ فليس في الكلب إلا الكلبية، فليحتقر، وليس في الذئب إلا الذئبية، فحذار من الغدر، ولا في الهر، إلا أكل صغاره. ولا أفضل من ذلك، حظ الجرذان والخفافيش والبعوض والقمل والخنافس والأفاعي والذباب. على الرغم من أن هذه الحيوانات والحشرات، لم ترتفع عن مستوى التصورات الفولكلورية ولم يجهد الشاعر في تطويرها في غربته لا عن طريق التجربة والاكتساب، ولا عن طريق القراءة، أو عن طريق برامج التلفزة في الأقل، فإننا عند التمعن، نجد هذه الحيوانات والحشرات، بشراً مسخهم الشاعر، فحق عليهم القول.

الشيء بالشيء يذكر، فما من شعر كثر فيه الذباب، كشعر البياتي، وهو رغم كثرته لم يصبح حتى رمزاً للقذارة، بل مجرد قرف الكاتب من الأشياء حواليه. الشاعر الموهوب هو الذي يوسّع

في عينيك الرموز والمفاهيم، فالشجرة الواحدة تصبح عشرين شجرة وأكثر، بما يضفي عليها الفنان من أصباغ، وما يحمّل أوراقها من ندى، وثمارها من نضج، وتكون آلاف المرات أكبر من حجمها، إذا تمكن الرسام من الإيحاء بهالاتها الروحية. وكذلك البحر، لن يكون بحراً حتى لو كررت كلمة ماء بعدد أمواجه. الشاعر الموهوب يستطيع بكلمات صغيرة عن العطش والملح، عن البوصلة والنجوم، عن اللاأين، والهواجس والكواسج، أن يصور بحراً أوسع من أية خريطة، لأنه فوق طاقة الحواس البشرية مجتمعة.

لنتوقف قليلاً عند قول الشاعر القديم «أحبُ صغار الناس حتى صغار العقارب» فله صلة بموضوعنا، كما يبدو.

جملة «أحبُّ صغار الناس» تقريريّة بلا شك، معنى ومبنى. لا تحمل أية قدرة على المفاجأة والإدهاش، كسقوط الثمرة الناضجة، ولكنها ما إن وُصلت بتيار مناقض للمألوف حتى تكهربت. قُدحت الشرارة من الجزء الثاني: «حتى صغار العقارب». ربما تعود شحنة هذه الجملة، لا إلى تعرّفنا على جمال المخلوقات الوليدة وبراءتها، بل لأن الشاعر نبهنا إلى ما في قلوبنا من رحمة وشفقة وإنسانية، وإلى قدرتنا على محبة البراءة، حتى وإن عرفنا أنها ستكون شريرة بعد حين. وهنا يمكن القول: إن الشاعر اكتشف كنزين ثمينين ومهملين في آن واحد: كنز البراءة في طفولة حتى المخلوقات الضارة، وكنز ضعفنا الباهر، أمام الطفولة، أيّة كانت، وبهذا حفزنا على التمتع أولاً بالبراءة، وعلى إثارة الفضول في مراقبتها، وبالتالي دراستها. هل أثار ذباب البياتي ، مثلاً شيئاً غير ما للذباب من ذبابيّة؟ هل وسّع من مفهوم القذارة؟ وهل اكتشف قذارة ذبابية في نفوسنا حتى نسعى إلى التخلّص منها. لماذا لم

يتفاعل هذان الشاعران ـ الجواهري والبياتي ـ مع البيئات التي عاشا فيها؟ هل لأنهما لا يعرفان لغة أجنبية؟ (على اعتبار ما ترجمه البياتي عن الفرنسية لم يكن من صنعه) على الرغم من سنواتهما الطويلة في الغربة؟ وحتى لو استطعت أن تعلّل اكتفاءهما الذاتي، فمن الصعوبة أن تجد أي تعليل لعدم فضولهما لاكتشاف البيئة الجديدة، إن لم يكن تاريخها فجغرافيتها، إن لم يكن مسرحها فشعرها، إن لم يكن رسمها فطبيعتها. كيف يرتضي الشاعر أن يعيش على الهامش، لا اكتراثياً، حتى بلا فضول وهو أهم مؤوناته!

بالمقابل كيف نفسّر تنوع موضوعات محمود البريكان، وجدّتها وطرافتها؟ وهو الذي لم يخرج من العراق إلا ردحاً محدوداً من الزمن، وفي الكويت؟ ألأنه معنيّ بالفكر الأجنبي شعراً وموسيقى وفلسفة؟ أم لأنه، إضافة إلى ذلك، فضولي مغترب في وطنه، رحّالة في الكتب والنفس البشرية، ملول متحرّق ممتلىء بالحيرة والشك، والضعف البشري الباهر؟

هنا إذن تكمن العلة، يبدأ الاغتراب الحقيقي، فقط حين يختلف المرء مع مفردات بيئته، سياسية كانت، أم اقتصادية أم معارفية، ولا أهمية للمكان في هذه الحالة. الاغتراب بهذا المعنى، مشادة لغوية، لا هوادة فيها بينك وبين القاموس المتوارث، بينك وبين التعابير الجاهزة. فقط حينما تشعر أنك بحاجة إلى صياغة جديدة حتى من لغتك الأم، فأنت مغترب.

إذا كانت اللغة ـ أمّا كانت أو متبناة ـ شراعك الوحيد، ومرساتك في رحلتك البحرية، فإنك بلا شك، ستحرص كل الحرص من طريق التجربة والخطأ، من طريق الدراسة والاستبصار، على الحصول على أفضل خيوط لشراعك، على أقوى خشب

لصاريتك، على أدق هندسة لزورقك، ستضطر إلى تعلّم أخلاق، الريح، وأخلاق البحر، سيكون اهتمامك بالأنواء الجوية وبالصخور والتيارات المعاكسة الخفيّة، بتاريخ الملاحة وقراصنتها وكواسجها ذا مغزى حقيقي يرتبط عضوياً بمصيرك. إن إدراك ما للشراع والصارية وهندسة الزورق من أهمية تقودك إلى معارف جغرافية وتاريخية وسياسية واقتصادية، لا يمكن أن تلتقط ـ كما ينبغي ـ إلا بالتجربة والمعاناة والتطبيق والممارسة. ولا يكفي قط أن تدرسها نظرياً، أو أن تعتمد فقط على معلومات تراثية ـ على أهميتها ـ لتواجه بحراً متغيراً. المعلومات مهما كانت مفصلة، فإنها لا تدلّك على كنوز البحر ولا على مزاج كواسجه ودرداراته.

المعرفة النظرية باللغة، كالبوصلة، مفيدة، ولكن ضررها أكثر، فهي وإن دلّتك على الاتجاه الصحيح، إلا أنها عاجزة في الوقت نفسه عن إنذارك بالمخاطر والتهلكات في ذلك الاتجاه.

يستطيع ابن البلد أن يومىء إلى أقصر الطرق للوصول إلى نقطة (ب) التي تنشدها، ولكنه ربما يقترح عليك طريقاً أطول، أكثر أماناً، وأقل ازدحاماً، وروائح زاكمة، وحفراً آسنة.

ماذا لو اعتبرنا المدينة كتاباً، والشوارع صفحات؟ ألا تكون معلومات ابن البلد ـ عمليّها ونظريُّها ـ موازياً لمعرفة الكاتب بتقنية اللغة. هذه هي الكلمة السحرية التي يمكن على ضوئها، قياس صلاحية نصّ ما، بغض النظر عن موهبة مؤلفه. إذا أردنا أن نعرف ما للتقنيّة من أهمية، فما علينا إلا أن نتحرّى النصوص المترجمة، ولمَ نقصت قدراً عن لغاتها الأم؟!

إن لم يكن مردّ هذا التفاوت الترجمي، هو معرفة تقنية اللغة والكتابة، إذن بمَ نفسّر نجاح ترجمة الأستاذ عبد الحق فاضل،

لمسرحية «يوليوس قيصر»، وهو لم يعش ببلد شكسبير، وفشل ترجمة جبرا ابراهيم جبرا، لمسرحية الملك لير، وهو الذي عاش بانكلترا لسنوات؟

نحن لا نتحدث هنا عن ترجمة بعض الألفاظ والمصطلحات، خطأً، كترجمة: مخلوع الفؤاد Lily-Livered، بـ «الفؤاد الزنبقي»، أو ترجمة مشروع غير عملي **White Elephant** بـ «الفيل الأبيض» أو ترجمة: يُقنع **To Twist Ones'Arm** بـ «يلوي يده»، أو ترجمة: السهر على جثمان فينيكان **Finigan's Wake** بـ «يقظة فينيكان» فهذه تحدث في كل لغة. ولكننا نتحدث عن الترجمة كصناعة وكإبداع في آن واحد. وقد أغنانا الدكتور عبد الواحد لؤلؤة في ترجمته الحاذقة للأرض اليباب ـ ت.س. اليوت عن التبسّط في الحديث عن الأخطاء الجسيمة التي وقع بها المترجمون لهذا العمل الشعري النادر. ومن بينهم كتّاب وشعراء من ذوي الصيت. ويتمتعون بثقة القراء. كانت أول ترجمة للأرض اليباب من عمل أدونيس ويوسف الخال (وما دور أدونيس هنا، وهو لا يعرف من اللغة الإنكليزية شرواها ولا نقيرها)، فخلطا بين ذكورة المتحدث وأنوثته. (وحينما يخاطب الشاعر، السنونو قائلاً: سنونو يا سنونو، Swallow فنجدها هنا تصبح «ابلع ابلع»!).

أما عن ترجمة الدكتور لويس عوض، فيقول الدكتور لؤلؤة: «هي ترجمة تفسيريّة تكثر من استخدام العامية المصرية، وفيها أغلاط واضحة في فهم النص، وهو قول يصعب قوله فضلاً عن تصديقه، لأنه يصدر عن رجل توفّر على دراسة الأدب الإنكليزي في جامعة كمبريدج البريطانية وجامعة (برنستن الأميركية). أما عن الأغلاط فيقول الدكتور لؤلؤة: (إني أكاد أعدّ العشرة قبل أن أشير

إلى واحدة من هذه الأغلاط غير المتوقعة وغير المبررة). وبعد أن يضرب أمثلة متعددة، يذكر نماذج منها: ((وفي السقف اشتعلت أخشاب البحر الجسيمة» كيف انتقل الموقد أو المصطلى من الحائط إلى السقف؟ وماذا يبقى من السقف إذا اشتعل»). ويذكر في مكان آخر، النموذج التالي: (نقرأ ثلاث أغنيات لثلاث من (بنات التيمز) يشير إليها الشاعر في هوامشه بما يوازي غناء بنات الراين) الثلاث. ولكننا نجد (البنت) الأولى تتحدث بصيغة المذكر وتتحدث عن اغتصابها في قعر زورق ضيّق بقولها «رفعت ركبتي مستلقياً على ظهري» هل هذه غلطة تغتفر؟).

على أية حال، إذا كان الاغتراب مشادة لغوية، على اعتبار اللغة كشفاً رؤيوياً، لا نشاطاً اجتماعياً فقط، فأين إذن موضع البطل القومي من هذا الصراع؟

بالتأكيد لا يمكن معرفة مولد البطل القومي معرفة حتى ولا شبه تقريبية، لأنه حصيلة تفاعلات جسيمة، تختلط فيها الأسطورة والخرافة، بالواقع والدين والطموح. وما من أمّة تخلو من بطل قومي، لا يتجسّد آناء الحروب فقط ولكن في أيام السلم أيضاً، ويتخذ صيغاً مختلفة، فهو موجود في أنماط تعابيرنا وسيميائياتنا، في أساليب بحثنا ودراساتنا، وفي اختيار فلسفاتنا. إنه يؤثر في غزلنا وفي علاقاتنا البيتية.

ولأن طبيعة البطل استبدادية، فإنه يسعى إلى جعل أفراد الأمة، متشابهين في السلوك والعادات وأساليب التعبير، لدرجة يتشابه فيها أسلوب الأديب السلطوي بالأديب الضد تركيباً ورنّة ومعالجة كما سنرى.

يقول وليم جيمس: «إن الفطرة المشتركة بين البشر التي تميل إلى

الواقع، تصورت دائماً مسرحاً للبطولة بصورة أساسية». كما يفترض فكتور برمبيرت Brombert «أن بعث البطل المعاصر لا يوازنه إلا انحسار الأعمال البطولية بصورة مطّردة».

أما جي. بول هانتر Hunter فيطبق قانون العرض والطلب على الأفكار، فيجد أن هذا القانون يأخذ منعطفاً غريباً يقول: «كلما ازدادت عيوب العصر، فيجب ألا تزداد عيوب الأبطال».

وعلى الرغم من أن الشعوب منذ القديم، تتبادل فيها بينها بعض صفات أبطالها القوميين، إلا أنها تحاول أن تجعل لها صفات محلية، حتى يمكن أن يتمثلها كل مواطن. فهو في داخل كلّ منا ولو على درجات. ومن هنا أهميته، ومن هنا خطره أيضاً. ذلك لأن البطل القومي، فكرة ـ قد تتجسد في شخص، ولكن يتواطن عليها الناس. فهو لغة مشتركة، وتصورات مشتركة. لغة واحدة قانعة بقاموسها وراكدة بمفرداتها، تعتبر التجديد تهديداً والابتكار شططاً. ربما بسبب فكرة البطل القومي، لا ينقطع الصراع بين الجديد والقديم.

فإذا افترضنا أن العقلية العراقية تميل إلى القوة والشجاعة العضلية ـ وهما صفتا البطل المحلي من قديم الزمان ـ فإن الجملة التي يكتبها أديب عراقي تميل كذلك وبالضرورة إلى الفرض لا إلى العرض، إلى نافورة محبوسة تندلع لا إلى أوانٍ مستطرقة. ويتساوى في ذلك الأديبان الـ «مع» و«الضدّ».

وعلى الشاكلة نفسها: إذا افترضنا أن العقلية المصرية تميل عادة إلى التسوية والوسطية فإن الجملة التي يكتبها الأديب المصري، لا تعدو أن تكون كذلك. جملة غير مسنونة لا تتوعد ولا تهدد. (هذان مجرد افتراضين، قد لا يكونان دقيقين).

وعلى هذا فالاختلاف الحقيقي بين الأديب السلطوي والأديب المعارض يجب أن يكمن فقط في اللغة التي يستعملانها: هل هي مستقاة من مفهومات البطل القومي الموروثة نفسها، وبأية درجة تتعارض معها؟ فإذا تشابه أسلوباهما في كيفية الغضب والرضا، في الثأر والتسامح، في الوعيد والأنانية، وتضخم الذات، فأي فرق بينهما سوى لعبة الكراسي السياسية؟

ربما لهذا السبب، نجد إنساناً معارضاً يمتعض مما يقرأ في جريدته التي تتحدث باسمه، وكثيراً ما نصادف إنساناً حكومياً يتطيّر بالدرجة نفسها مما يقرأ في جريدته التي يتعاطف معها.

الاثنان في هذه الحالة مغتربان ولو بصورة معكوسة.

الفنان الحقيقي أكثر اغتراباً وإحباطاً لأنه هارب من القاموس، وغير مطمئن لمفردات بطله القومي، خاصة إذا كُتِبَ على الفنان، الاغتراب وأصبحت المثاقفة Acculturation حاجة لازمة، لا سلعة تزيينية ترفية.

وحتى تتقرب الصورة، لا بد من إعطاء أمثلة تطبيقية علي سطوة البطل القومي في المجازات اللغوية، وفي بناء الجمل وانتقاء الألفاظ. ولكن قبل ذلك، قد يكون من المفيد، أن نضرب مثلين عن مغتربين عربيين عاشا سنوات طويلة بانكلترا، ولا علاقة لهما بالأدب، ولم تدركهما حرفته.

قدّم الأول طلباً للعمل في أحد المكاتب العربية، واقتضى الأمر منه الإلمام بقواعد اللغة العربية. أعطاه أحدهم كتاب «كليلة ودمنة» لتيسره بين يديه، ولأنه مشكول الأواخر. في اليوم التالي أرجع السائل الكتاب إلى صاحبه معلقاً «شكراً؛ لم أقرأه. إنه كتاب يعلّم الكذب والغش والحيلة»!

من يسمع كلاماً كهذا يتصوّر بيقين أن محدثنا، لا يكذب ولا يغش ولا يتحايل، وبالتالي لا ينافق. مَن يستقرىء كلماته ثانية، ويوازن بين الثقافتين: العربية والإنكليزية، يجد أن الحقيقة مختلفة، فما أراد من قوله باللاشعور، سوى أن النفاق العربي مختلف، وأنه تعوّد على نفاق إنكليزي متطور. بمعنى آخر أنه تعلّم تقنية عصرية في النفاق، مشهوداً لها بالنجاح عالمياً، ومسوّغة بالانجازات الصناعية والعلمية والطبية!

المثل الثاني عن كهل مصري، شقّ عليه الفراق بعد سنين طويلة. عاد إلى القاهرة بإجازة استراحة لمدة أسبوعين. قال: رجعت متعباً منهكاً منغلق الدماغ، إنني بحاجة إلى شهر للراحة من الضوضاء واللانظام وتخمة الدعوات. التسيّب والازدحام في كل مكان.

نستخلص من محدثنا المصري أنه قرف من الضوضاء، ومن العشوائية ومن التخمة، هل الأدب العربي الحديث، والشعر بخاصة يتميز بهذه الصفات؟ لماذا لا يحسّ بها ابن البلد، في حين تصدم مغترباً متعطشاً للمواءمة والتبيّؤ.

خشية الإطالة، لنعالج الضوضاء فنياً فقط من خلال صورة فوتوغرافية، التقطت في أحد الأحياء الفقيرة في بلد عربي.

في هذه الصورة، شمس لهّابة نابتة في سمت الرأس، أطفال يلعبون في أرض متربة بكرةٍ من خرق، التراب فوق الهامات كأنه يتصاعد وراء قطيع خرفان. وفي الصورة أيضاً سيارة حمل كبيرة لا تبين منها إلاّ مقدمتها الكبيرة المفزعة، ثم شاب يعبر أمامها، وعلى الرغم من أنه قريب منها، إلا أنه غير مكترث بها أو ملتفت إليها. خلفية الصورة متربة أكثر، وعلى الرصيف المقابل، بيوت مقصوصة بالنصف، وكأن الشارع قد شُقّ حديثاً.

أراد المصور هنا أن ينفّرك من مشهدٍ كهذا فلجأ إلى ثلاثة عناصر:

١ ـ التوقيت المتعارض بين لعب الأطفال في الظهيرة، وخطر مرور السيارة الكبيرة، وعابر السبيل، وهو يقطع الطريق بدون اكتراث.

٢ ـ المكان: حيث جمع بين لهو الأطفال وكدّ السائق وعدم وجود خطوط آمنة لعبور المارة.

٣ ـ تنافر الأهداف، واعتقاد كل طرف من هؤلاء الثلاثة ـ الأطفال والسائق وعابر السبيل ـ بالأحقية في استعمال الشارع وتطفّل الطرفين الآخرين.

وهنا تصبح الشمس السمتية، والغبار والبيوت المذبوحة في الخلفية، رموزاً لمعركة محتدمة. ولو نظرنا إلى هذه الصورة من ناحية حركة العناصر الثلاثة أعلاه، أي حركة الأطفال الرياضية، وحركة عابر السبيل اليومية، وحركة السيارة الدائبة للرزق، لوجدناها متضاربة خاصة وأن السيارة تحمل خطراً دموياً، لأنها ضد السهو وضد اللهو معاً.

مع ذلك هل نعتبر نوادي الدسكو ضوضاء؟ هل نعتبر السوق ضوضاء؟ هل نعتبر صياح دلالي المزادات ضوضاء؟ المسألة تختلف لأنّ الهدف من الحضور في هذه الأماكن واحد، فأنت لا تذهب إلى السوق إلا للشراء، ولا تصغي إلى صياح الدلالين إلاّ لالتقاط سلعة معينة. وفوق كل هذا وذاك تستطيع أن تغير وقتك، أو لك الخيار في ترك المكان.

أما في المشهد الفوتغرافي، فليس ثمة من خيار، فعابر السبيل لا بدّ أن يقطع الطريق، والسائق لا بد أن يواصل، والأطفال لا بدّ أن يلعبوا.

وعلى هذا فصاحبنا المصري، الذي تشكّى من ضوضاء مدينة القاهرة، إنما تشكى من وجوده قسراً، داخل الصورة الفوتغرافية، ولا يهمُّ إن كان قد تصوّر نفسه طفلاً لاهياً، أو عابر سبيل، أو سائق سيارة.

ماذا لو كان صاحبنا المصري ناقداً، وأراد أن يقف على أسباب نفور القراء من معظم ما يُكتب من شعر في الوقت الحاضر، ألا يذكر ـ أول ما يذكر الضوضاء ـ، إنها أخطر آفة تصيب المدن، وأخطر آفة تصيب الشعر، لأنها جعجعة ولا طحين، ولأنها مشبعة بأنانيتها، تحارب صميم الحواس والأعصاب، والتأمل والصمت.

ليس هناك من سبب واحد لشيوع الضوضاء في أدبنا الحديث، ـ وقد تكون الضوضاء أصواتاً متنافرة أو ألواناً متنافرة، أو حركات متعارضة، أو توقيتات مستهجنة، يتعود عليها المواطن المحلي، وينهلع منها المغترب.

قد يكون من أسبابها: اعتقاد الكاتب أنه يخاطب قراء صماً ثقافياً وبكماً وعمياً، أو ادعاؤه مواقف ظاهرية، وهو غير مطمئن لها، أو جهله بتقنية الكتابة وما تتطلبه من اطلاع لا على فنون الكتابة نفسها، بل على الفنون المسرحية والروائية الحديثة، وعلى فهم الرسم والموسيقى. بكلمات أخرى، تتطلب الفنون الحديثة، معرفة حريصة في التقنية. هذه هي الكلمة السحرية التي تستطيع أن توازن بها بين أديب وأديب، وقارىء وقارىء.

ما يميز المغترب، هو قربه من تقنية الكتابة في لغة أخرى وحاجته الماسة لها، إن لم يكن لتبنيها، فلمقارنتها. وما دامت لكل بلد تقنية خاصة في التعامل مع الأشياء، وهي تختلف حتى في البلد الواحد من عصر إلى عصر، فمن المحتم أن تصطدم هذه التقنية بتلك.

فإنك وإن تلذذت بغزليات جميل بثينة، فإنها لا تتحدث عن جو عواطفك في الحب، ولو قدّمتها إلى حبيبتك، على أنها صورة صادقة لما تشعر به تجاهها، فإنها ربما لا تستجيب بالنوعية التي كنت تتوقعها منها. فكيف إذا كانت حبيبتك أجنبية تعودت على إثارات مختلفة.

ما الذي تفعله بالمدح والهجاء والفخر في الغربة؟

نحن هنا لا نتحدث عن الأصالة، ولا نتحدث عن الموهبة، ولا نفاضل بين ثقافتين: شرقية وغربية. ولكن نتحدث بخاصة عن تقنية الكتابة واختلافها من بيئة إلى أخرى . بكلمات أخرى: إن المرأة المنكوبة بزوجها، صادقة كل الصدق بيكائها، أصيلة بحزنها، مع ذلك فقد ترفض المحكمة صدقها وأصالتها، لأنها لم تستطع طرح قضيتها بالصورة القانونية المطلوبة. لا يدور الحديث هنا، إلا على تقنية المرافعة، ومهارة المحامي في البرهنة على ذينك الصدق والأصالة. ليس هناك من ضمانة على النجاح أيضاً، وإن نجحت فليست هناك ضمانة في قضية مشابهة على النجاح.

الفن كهذا سواء بسواء. المرأة المنكوبة: مادة خام. المحامي هو الفنان الذي يصوغ منها نصّاً قانونياً مقنعاً. أما الحاكم فهو التاريخ.

لا ريب، قد تتشابه المواد الخام في بلدان مختلفة، إلا أن المحامين هم المختلفون تقنياً، لا بسبب من مهاراتهم الخاصة، ودراستهم فقط، بل بسبب ما ورثوه من قيم، وما اكتسبوه من خِبَر جراء التعامل مع المعاهد القانونية المختلفة.

قد لا يختلف محام محلي، عن محام أجنبي أي فنان عن فنان في حبه وكرهه وفخره وهجائه ورثائه، ولكنهما ـ لا شك ـ

يختلفان في الزاوية التي ينظران من خلالها إلى المشكلة المطروحة، إلى كيفية المعالجة من حيث انتقاء المفردات، وطريقة تراكيبها، وأهم من ذلك: توقيتها. إنهما يختلفان ـ بالتقنية ليس إلاّ. ولأنها علامة فارقة فبالإمكان على ضوئها، قياس الفرق بين أمة وأخرى، وكذلك قياس الفرق بين أديب وأديب في الأمة الواحدة. ذلك أن التقنية محصلة كبرى للثقافة والأعراف والعادات القديمة، وملتقى للمطامح. من نافلة القول، إنه كلما تعددت التقنيات التعبيرية في مجتمع ما، دلّت على ديناميته ومخاضاته وعلى حجم الحريات الفردية التي يتمتع بها أفراده. العكس صحيح أيضاً. ففرض تقنية واحدة، استبداد يؤدي إلى ضمور وانزواء فكريين، يؤدي إلى اختناق مكرب، حتى ولو كان ذلك المجتمع مرفهاً اقتصادياً.

لنأخذ مثلاً عن الديمقراطية، وكيف تُعالج في مجتمع مغلق، مجتمع وحيد القرن، مجتمع خنثى، لا يرى في أفراده إلا نسخاً واحدية.

الديمقراطية، ليست شعاراً سياسياً، وإن بدت كذلك، ما هي إلا طريقة في التعايش الاجتماعي، يبدأ من داخل الإسرة، طريقة في التعايش الفكري. بتعبير آخر، لا يمكن للمرء أن يكون ديمقراطياً في المحافل العامة، ما لم يكتسبها تقليداً من أبويه، وتعلماً من المدرسة، وترسماً من التاريخ والكتب.

الديمقراطية عادات سلوكية، تكون أكثر جدوى، إذا اقتنع الفرد اقتناعاً حقيقياً بلا معصوميته، وبضعفه البشري المعرّض للخطأ والأوهام، فهو متردد دائما في صياغة أفكاره صياغة حاسمة، خشية الزلل. لا بدّ من خطوط رجعة. وأدق هذه الخطوط وأسلمها، القانون والتجربة.

إن القمم الأدبية الكبرى، شعراً ورواية وأوبرا ودراما ازدادت قوة بضعفها البشري من كلكامش ـ البطل العضلي، إلى الملك لير، إلى ريغوليتو ـ فيردي، إلى أبله دستويفسكي وبيت أمواته.

افتتح أحد الأدباء مقالة له عن الديمقراطية بقوله: «أنا لن أسمع لمن يقول...» ما الذي سيفعله هذا الأديب، لو كان بيده صولجان الحكم؟ أما كان خيراً له أن يقول مثلاً: «يعتقد كثيرون أن بعض النقاشات ـ إن لم تكن علمية ـ فهي مضيعة للوقت. مع ذلك فإنني قرأت هذا المقال بدافع الفضول، ولأنني أعتقد كذلك، أنه لا يمكن للإنسان أن يخطىء على طول الخط».

كتبت صحيفة معارضة، التماساً على شكل إعلان توجهت فيه إلى المغتربين، وسألتهم التبرع للاجئين. جاءت صيغة الإعلان في الخاتمة: «ومَنْ لا يتبرع فلنا معه وقفة». أي إذا جئنا إلى دست الحكم، فلن تفلتوا من أيدينا.

لسنا هنا، بصدد أسباب التسلط أو داء العظمة، ولكن من أعراضها، عدم الثقة بالغير، واعتباره قاصراً لم يبلغ بعد، فهو بقدر ما يحتاجه يحتقره.

قال أحد المسؤولين في مؤتمر ضمَّ «صفوة علماء الأمة»:

«إن حضوركم لهذا المؤتمر ببلادنا، هو دليل وعيكم التاريخي، لمسؤولياتكم الجسيمة في تنبيه الأمة من غفلتها... الخ».

تقتضي الدقة أن يقول المسؤول إن تلبيتكم دعواتنا (المربحة)، وليس هذه مهماً، بل الأهم أن هذا المسؤول كان شاكاً بوعي العلماء بمسؤولياتهم الجسيمة، ولم يطمئن إلا بعد أن أعطوه دليلاً، ألا وهو مجرد الحضور. ثم ماذا عن «تنبيه الأمة من غفلتها»؟ ألا

تدل على استعلائه وعلى حقارة الأمة في آن واحد. هل تتوقع بعد ذلك أن يعطيها حرّيتها وديموقراطيتها؟

قال المحرر الذي غطّى ذاك المؤتمر:

«أجمع العلماء الذين يتوافدون إلى هذا المكان، أنهم يقفون صفاً واحداً وراء سياستنا. وأكدوا أننا مفخرة للعرب والمسلمين معاً. وأكد أحد العلماء أنهم جاؤوا ليعبروا عن إرادة العرب والمسلمين معاً. وأكد أحد العلماء أنهم جاؤوا ليعبروا عن إرادة العرب والمسلمين في كل مكان. وأكد عالم آخر وقوف بلاده حكومة وشعباً معنا... الخ».

هذا كلام عام يمكن أن يكتبه أي محرر حتى دون حضور المؤتمر. من ناحية أخرى فإن كلمات مثل «أجمع» و«صفاً واحداً» و«أكدوا» (وقد افتتح بها المحرر ثلاث جمل) و«إرادة العرب والمسلمين» و«حكومة وشعباً» (أي شخص واحد يتحدث باسم غيره دون تخويل)، لم تترك أي مجال لأي رأي مخالف، أو حتى لأي رأي يتفق في الهدف ويختلف في الأسلوب.

ليكرر السياسي ـ في السلطة أو المعارضة ـ كلمة الديمقرطية ـ ما شاء ـ فإنها لن تصبح عملة صالحة متداولة، إلا إذا باتت سلوكاً وجبلّه، إلا إذا خلت من الاستعلاء والمنّة حيث يتساوى فيها المخاطِبُ والمخاطَبُ أي بلامساومة. إذن باللغة التي يستعملها السياسي، يمكن اختبار انحرافاته أو خلاف ذلك. قد تُزوّر انتخابات ما، بطريقة ذكية بارعة، قد تُجمع الأكثرية على انتخاب مرشح ما، لأنها أُغريت بالوعود والأحلام، مع ذلك تبقى اللغة معياراً يفضح النيّة، حتى وإن تمكن منها السياسي تمكناً، يجعله يطمئن إلى عدم افتضاح نواياه.

أدرك السياسي الإنكليزي، أن اللغة شرك حقيقي، وهي الضوء الكاشف على خفاياه وخفيتها لا تدلّ على نزاهتها دائماً. من هنا كان اهتمامه بها، لا للتعبير البليغ عما يريد قوله، وإنما لإخفاء ما يريد الإفصاح عنه. تصبح علاقته باللغة كعلاقة مصطفى بزوجته إلفيرا في أوبرا «إيطالية بالجزائر» لروسّيني، فهو لا يريد من تعداد فضائلها، إلا لإيقاع شخص آخر في الزواج منها!

يعلّق جونثان دمبلبي على مسرحية «يوليوس قيصر» وخاصة على خطبة مارك أنتوني الشهيرة:

... «لكن بروتس يقول إنه كان طمّاعاً

وبروتس رجل شريف!

لقد جاء روما بالعديد من الأسرى

ملأت فداهم بيت المال

أفكان هذا ينمّ عن طمع في قيصر؟

كان قيصر ينتحب حين يبكي الفقير

لعمري، لا بدّ أن يكون الطمع قد جبل من طينة أقسى مع هذا يقول بروتوس إنه كان طمّاعاً

وبروتس رجل شريف!

ترجمة عبد الحق فاضل

(سطر ٨٦ - ٣/٢/٩٩)

يقول دمبلبي:

«جعل أنتوني حشد الناس يقفون إلى جانبه، كما أنه يذكّرنا بقانون أساسي في السياسة ألا وهو: كلما كان هدفك ملتوياً أكثر، وجب عليك الظهور بمظهر الاستقامة. وفي هذا القول لازمة كما

أعتقد، ألا وهي: كلما لاح السياسي أكثر وضوحاً، وجب عليك أن تمتحن نيّته».

السياسي العربي، على العكس تماماً، صريح بصراحة، مباشر بمباشرة لا يخاف لومة لائم. وإذا لفّ ودار فبلفّ ودوران مفضوحين. وإذا كان غامضاً بتعلثم، فإنه لا يدري نيّة رئيسه.

إن الفرق بين السياسي العربي، والإنكليزي، ما هو إلاّ فرق بين بيئتين، بين بطلين قوميين، وباختصار بين تقنيتيْن. وقد رأينا كيف تميل التقنية العربية ـ إجمالاً ـ إلى الشجاعة العضلية، وثقتها بنفسها، واستصغارها لكل ما هو ضد. وقد ظهر مثل هذا البطل على أشدّه في رواية «أولاد حارتنا» لنجيب محفوظ. يقول الكاتب في جبل: «وما إن يجد شاب في نفسه جرأة أو في عضلاته قوة حتى يندفع إلى التحرش بالآخرين، والإعتداء على المسالمين فيفرض نفسه فتوة على حيّ من أحياء الحارة، الأتاوات من العاملين». (بالمناسبة ما من كتاب ـ كما يبدو ـ شاع فيه الضرب بالأيدي، كما شاع في هذه الرواية، وهي على العموم رواية مملّة خميرتها أكبر من عجينها).

لا يمكن التعرّف إلى هوية أمة، ما لم نتعرف إلى بطلها القومي، ولا يمكن التعرف إلى البطل القومي، ما لم نتعرف إلى فنونها وبالأخص شعرها، ولا يمكن أن نتعرف إلى الشعر ما لم نتعرف إلى بيئته الأولى. إنها سلسلة متواصلة متماسكة مهما بدت واهنة. هل نستطيع أن نفهم الشعر الإنكيزي، دون أن نفهم البحر، ورموزه الدينية والفولكلورية والتجارية والقرصنية؟ هل يمكن أن نفهم الشعر العربي، ما لم نفهم الصحراء ورموزها الدينية والفلكلورية والتجارية والقرصنية. قد نكابر ونقول: ماتت الصحراء، قضت

عليها المدينة والتكنولوجيا، ولكن هل ماتت حقاً؟ بل هل تغيّر بطلها القومي عن بطلناالقومي ؟ أم أننا برقعناه ببزة جديدة، وتصورناه نموذجاً غيره؟ ما الفرق بين كلكامش الذي اغتصب فتيات بابل، وبين قول الجواهري:

يـدهـا بـنـاصـيـتـي ومـحـزمـهـا

بـيـدي فـمـنـتـصـر ومـنـدحـرُ

أليس هذا اغتصاباً يحاكم عليه القانون والعرف والذوق؟ ألا يشكّل ذلك فضيحة أخلاقية، ضحيتها في مجتمعنا، لا المعتدى بل المعتدي عليه. ثم ما فرقه عن قول نزار قباني:

وجميل أن يؤخذ الثغر عنوَة

أو في قوله:

وصنعت أجبالاً من الحلماتِ

اعتقد العرب القدامى، أن لكل شاعر جنياً خاصاً، يقوّله الشعر. ولولاه لأصبح على «لسانه حجر» كما يقول أحمد شوقي. يبدو أن هذا الجني، لا أكثر من البطل القومي المحافظ الذي انحدر إلينا منذ آلاف السنين. ولكن ما هو سمة من بطلنا القومي العربي، وكيف نكتشف مملكته في تضاعيف أدبنا، وحتى في أصغر تعابيرنا وجملنا ومخاطباتنا؟ باختصار: البطل القومي العربي، عملاق قوي عضلي، عتيد عنود، يتحدّى الموت ويسعى للخلود، جراحه نياشينه، ورمحه لسانه. كيف تظهر هذه الشجاعة العضلية في الأدب؟ ولكن قبل ذلك، لنقارن بين هذاالبطل المفخّخ، وبين البطل القومي الصيني، وما بطلهم هناك إلا العمل. لهذه المقارنة ـ كما يبدو ـ ما يبررها. فالصينيون ـ كالعرب ـ يعتقدون أن «ثقافتهم تعبر عن نفسها أكثر عن طريق الشعر» كما يقول روبرت بين Payne. كيف يدخل

مفهوم العمل كبطل قومي في الشعر؟ لنأخذ مثلاً قصيدة «القرية والنهر» للشاعر توفو Tu Fu (713-770) وهو أعظم شعراء الصين:

بيتي محاط بنهير صافٍ

في أيام الصيف الطويلة ثمّة صمت كصمت دير

إلا حيث السنونوات تخطف بين حزم الأشعة

أو حيث النورسُ البريّ يلعب بلا خوف في النهر.

زوجتي تسطّر مربعات للعبة الشطرنج.

ولدي الصغير يطرّق شعباً من سلك.

ربما من الصعب أو من المستحيل أن تجد مقطوعة عربية تشابه، قصيدة «القرية والنهر» حيث العائلة الثلاثية ملمومة مع بعضها، وقد رمز الشاعر إلى ذلك بالبيت محاطاً بالنهر، ولكنها منشغلة عن بعضها بالعمل. وحتى يزيد من قيمة العمل وهيبته، جعل الصمت الذي يرين على البيت، وعلى القرية كصمت دير وكأن في العمل عبادة وابتهالاً، أو كأن العمل بحدّ ذاته صلاة، فيها أيضاً حركة وخشوع. ومما زاد في أمان الصورة، لعب النورس بالماء بدون خوف.

بطلنا القومي (ونسميه في الأدب أحياناً ذوقنا العام) يرفض هذا القصيدة ـ كاتباً أو قارئاً ـ لأنه لا يؤمن إلاّ بالشجاعة العضلية وما تجرّه وراءها من كلمات مفتولة، وجمل متوترة كتوتر قوس، ومشاهد مثيرة صادمة. ومن باب تحصيل الحاصل، فهو لا يعترف بالمرأة نداً، إلا إذا تنقّبت متنكرة، وتسيّفت كالرجل، ولا يعترف بالأطفال، لأنه لا يعترف بعظامهم الهشّة، وعضلاتهم الطرية وقلوبهم الهلعة (قد نجد مناسبة أخرى لمقارنة البطل القومي العربي

والصيني ونظرتهما إلى: الحب والحرب والشيخوخة).

إذا أردنا التعرف إلى صورة بطلنا القومي بوضوح أكبر، فلا أدلّ عليه من بياناتنا العسكرية، المشحونة بالعبارات المتورمة، والكلمات المستوفزة، مثل: لا نهاب الرصاص، نتحدى الموت بصدور مفتوحة، ضربناهم ضرباً مبرحاً، ولّوا مذعورين... وهذه بلا شك من مخلفات القتال العضلي في الصحراء، وهي من مآثر البطل القومي. فنحن إن لم نسع إلى تغييره، فسنبقى كما نحن، كلامنا صليل، ومخاطباتنا مبارزات ومكاسرات، نتلذذ في إذاعاتنا بسادية الشاعر:

فـوددتُ تـقـبـيـلَ الـسـيـوف لأنـهـا
لمعـتْ كـبـارقِ ثـغـرك المتـبـسّـمِ

أو بضراوة فهد بلان:

مـا بـطـلـع مـن ديـرتـهـا
إمّـا قـاتـل أو مـقـتـول

هذا بالضبط ما يعانيه المغترب. بين بطله القومي الموروث في دمه، وبطله المتبنّى في البيئة الجديدة.

الصورة المكبّرة

أشاعت السينما اصطلاح الصورة المكبّرة أو المقرّبة Close-up، للتدليل على بلوغ ذروة منطقية ما، مع ذلك شغلت الصورة المكبرة ـ قبل السينما ـ حيّزاً كبيراً في بقية الفنون، بيد أن توظيفها مختلف، وتختلف دلالاتها.

الفن العربي ـ عموماً ـ عاجّ بالصورة المكبرة وضاجّ، لدرجة يندر، أو ينعدم نظيرها في بقعة أخرى. منذ المطلع، يجبهك الشاعر بالصورة المكبرة، وهو لمردفها بثانية وثالثة. قد لا تجد قصيدة إنكليزية أو فرنسية، تبدأ بالتفجر والقصوانية (من القصوى). الغريب أن الشعر الكردي المتاخم للشعر العربي بالعراق، يميل إلى اللقطات المتوسطة، واللقطات البعيدة، وقلّما يلجأ إلى الصورة المكبرة. لماذا؟

الغريب أيضاً، أن المزاج العربي العام ما يزال منسحراً بالصورة المكبرة، ربما لأنه مشروط متكيّف Conditioned لها، أو ربما لعشرين سبباً آخر، من بينها ميل تلك الذهنية، إلى الإبهار والاغراب ولو على حساب الصدق. كأن تراها ممعنة في خرفنة

الواقع وأسطرته (من الأسطورة). قيل قديماً: «أعذب الشعر أكذبه». هذه أخطر نظرية عرفها تاريخ النقد في العالم. ليس هذا حسب. خذ مثلاً هذه القيصرية العشوائية من عناوين بعض الكتب: مروج الذهب، بحار الأنوار، الكامل، النجوم الزاهرة، خريدة الدهر، الذهب الإبريز.، تاج العروس، المحيط، محيط المحيط، العقد الفريد.. الخ. عناوين هذه الكتب لا صلة لها بمحتوياتها. خذ قبصة أخرى من صفات الخلفاء منذ العصر العباسي والفاطمي فنازلاً، لا علاقة لها بمآثرهم. ما يهمنا أيضاً أن الصورة الكبيرة، تفشّت في فنوننا المعاصرة تفشياً لم يسبق له مثيل، خصوصاً لدى الفنانين ـ الواجهات، والواجهات المضادة. الموسيقى يتزعمها الطبل، وهوضابط الايقاع المكبّر، ورمز النفير والتجييش، سواء في الموسيقى العسكرية، أو في الأعراس، أو هزّ البطن والوحدة ونص. لماذا صار الطبل قاسماً مشتركاً أعظم بين هذه الأمزجة؟ الرسوم كتل لونية متعضلة تحتل اللوحة، بلا خلفية أو أمامية، دون مبرر. التماثيل، كالاعلانات التجارية تفتش ـ رغم ضخامتها ـ عمَّنْ يلتفت إليها. الأغاني إمّا سمينة راخية برمتها، كأنها لقطات تفصيليّة لصورة مكبّرة، أو سريعة برمتها كأنها هاربة من الغرق في العمق والايغال.

لأن الشعر لم يتلاقح مع الفنون الأخرى، وخصوصاً النثر، ولأنه لم يغتن بالتجارب الشعرية الأجنبية، كما اغتنى النثر العباسي بالترجمات الفلسفية، بات يجتر موضوعاته وقاموسه، فتعوّق، كالزواج في العائلة الواحدة. الشعراء الذين استثمروا لغة أجنبية حيّة رأساً، أو عن طريق الترجمة، نشطت موهبتهم موضوعاً وأسلوباً، وأهم من ذلك طريقة المعالجة، كأحمد شوقي والياس أبو شبكة والشابي والسياب ومحمود البريكان.

قد يجمل القول هنا، إن الحواس غير المنظورة، إن الغرائز البدائية هي التي يهزّها حوار الدفوف والطبول و«الدسكو» والمغامرات والخرافات والتماثيل التي تقاس بالأمتار طولاً وعرضاً وارتفاعاً، أي الصور المكبرة، لأنها جاهزة تشبع المتلقي الخامل الهامل، فتعفيه عن المشاركة، والتدامج والتصاهر.

قصارى القول: «إن الشاعر الواجهة، يحوم حول الموضوع ولا يتسرب فيه، يقلبه ولا يتقلب فيه، فهو إذن لسان حال وليس الحال. (ربما هذا هو مفهوم الخطابة في الشعر العربي). ولأن ديدنه التأثير السريع المرحلي، فقد سعى إلى استخدام الحاسة البصرية المكبّرة، معطلاً في الوقت نفسه بقية الحواس. الحاسة الواحدة لا تنتج إلا فناً أحادياً، مهما تعددت الأبعاد، أو الأصوات، أو الألوان، أو الآلات أو التفاعل. لذا خلت قصائد من هذا النوع من الصمت وهو عنصر أساسي في صناعة الشعر (يمكن اعتبار تي. إس. أليوت أكبر موظف للصمت بأنواعه). كما خلت من الطبيعة ونموّها الصبور الجميل، مفتقرة إلى التدرجات اللونية والضوئية،، وبالتالي النفسية.

شعر كهذا مجرد ضوضاء لفظانية متراكمة، ورؤى متراكمة، ورؤى فالتة ـ مع ذلك مضغوطة ـ كبضائع مكدسة فوق وتحت وأمام دكان قديم. الذين يدندنون هذا النوع من الشعر، ربما يفضلون الدوزنة على القطعة الموسيقية ذاتها.

مَنْ المذنب؟ القاتل أم المقتول؟

يقين ثابت، وحرص غيور، يشترط ابن قتيبة - من بين ما يشترط - على الكتّاب الناشئة، أن يتمعّنوا في أيام العرب، وإلاّ فصناعتهم الكتابية لا تستقيم أدواتها، وكذلك يفعل عبد الحميد الكاتب، وابن الأثير الجزري. أيام العرب المدوّنة ذات حدّين فعلاً. الكاتب الناشىء إن لم يتدرع بالأمصال واللقاحات، سيتعرض إلى الإصابة بعدم التقزز من الدم. لا مراء قد يجد بعض الكتبة الكلاسيكيين، طرافة أدبية وملحة، أو مقطوعة شعرية مؤثرة، ولكن تحت ركامات من العنف العشوائي، والثأر المبيّت، ومحو أثر الضدّ.

الغدر أخسُّ أنواع القتل. تدعى إلى خوان في خيمة، ثم تُطعم السيف من الخلف، تُكرَّم بفنجان قهوة، فيشتعل جسدك بالسم، أو تترك لتنام، فتصبح فريسة مطعونة بعدة ثقوب فاغرة. هرب أحد المسلمين من الاضطهاد إلى الجبل ليبات ليلته. التقى بأعور يغني بالضد. لم يعلن عن هويته، لم يُماره. صبر عليه إلى أن نام، فغرز رمحه في العين السليمة. هكذا تنتهي الحكاية، بلا تهوّع أو أرق، وما للضمير من أثر.

مرّت شعوب أخرى، بتاريخ دموي كهذا، ولحد الآن، وما إلياذة هوميروس، إلا أكبر دلتا دموية في تاريخ التأليف. غير أن تمجيد الطرفة الأدبية، والمقطوعة الشعرية فيه، لا يختلف كثيراً عن ابتهاج لصّ بخاتم ثمين بمعزل عن الإصبع التي بترها، وهل يختلف كثيراً عمّن يمجّد صدق التمثيل، ومهارة حركة الكاميرا في أفلام رعاة البقر؟ بهذا المعيار لا يختلف شرط ابن قتيبة وغيره، عمن يقدّم لك نصيحة واثقة، بأنك لا تتمكن من استعمال المجهر، ولا تحسن التهديف وإصابة النيشان ما لم تتعلم كيف تسترق النظر من ثقوب الأبواب.

إدمان قراءة أدب كهذا، كإدمان مشاهدة أفلام رعاة البقر، سواء بسواء، أقل شروره تبليد بشرية الإنسان، بحيث يصبح الدم منظراً متكرراً، وبالتكرار تفقد الأشياء طاقتها على الإثارة.

الغريب في هذا التبلد، أن الأمة تتواطن عليه، يصبح من حيثياتها وأعرافها، لذا فهو من أشدّ أنواع التوحش، وكأنْ «لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه»، لدرجة أن أحد السياسيين العراقيين، وكانت له اليد الطولى في توجيه دفّة الأدب قبل ثورة 58 بالعراق وبعدها، وسم شاعراً عراقياً بأنه «رسول العراق للإنسانية». وهذا الشاعر بعينه كان قد قال عندما اشتدّت الخلافات بين مصر والعراق: «إنا سنجعل من جماجمهم منافض للسجائر». وقبل ذلك كيف نفسّر: أن سبعة عشر خليفة عباسياً ـ وفي مدى سنتين ـ خُلِعوا وهم بين قتيل ومسحول ومفقوء العين، على أيدي أقرب المقربين إليهم، حتى أن الخليفة القاهر، أصبح بعد أن سُمِلت عيناه متسولاً بأبواب المساجد ببغداد.

صحيح أن بعض الشعراء القدامى، كرهوا الحرب، وحسّنوا

السلم في النفوس، وقد يكون امرؤ القيس، أحذق من تنبه لسايكلوجية الحرب (وهي من زيادات نسخة ابن النحّاس):

الحربُ أولُ مــا تــكــون فــتــيّــةً
تــسـعـىٰ بـزيـنـتـهـا لـكـلِّ جَـهـولِ
حتـى إذا اسـتـعـرتْ وشـبَّ ضـرامُـهـا
عـادتْ عـجـوزاً غـيـر ذاتِ خـلـيـلِ
شـمـطـاءَ جـزّتْ رأسَـهـا وتـنـكّـرتْ
مـكـروهـةً لـلـشـمِّ والـتـقـبـيـلِ

صحيح أيضاً أن الخوارج في صيدهم وطردهم لم يقتلوا حيواناً، إلا أن ذلك ليس ببيت القصيد هنا.

المقصود في هذه الأسطر، هو ما الذي ساهم فيه الأُديب في التقزز من الدم؟ كيف عالجنا التقزز من الدم؟ إنها لمهمة شبه مستحيلة أن نستقرىء كل الأدب العربي، ولا حتى استقراء متصفح. إلاّ أن فكرة لاتني تغري على القول، ولو بتحفّظ: إننا في تراثنا نحسن تصوير الضحية، كما في المراثي والدراما الفولكلورية، ولا نتعمد الدخول في ضمير القاتل، فقط إذا زدنا أشبعناه هجواً وشتماً ولعناً، ثم هددناه بالغد، والله والآخرة. بكلمات أخرى، لا يزرع أديبنا عدسته داخل القاتل، ليعكس تطور أزماته بعد القتل، كيف تملح عيناه من الأرق والخوف، كيف تتنكر حواسه ـ بعضها لبعض ـ.

رُويت قصة ديك الجنّ، وما فعله بزوجته ووصيفه، بعدة وجوه. ولكن لتكن رواية العاملي في الكشكول أساساً هنا، لغرض فني فقط، «وجدهما في بعض الأيام مختلطين تحت أزار واحد فقتلهما وأحرق جسديهما وأخذ رمادهما وخلط به شيئاً من التراب وصنع

منه كوزين للخمر، وكان يحضرهماِ في مجلس شرابه، ويضع أحدهما عن يمينه، والآخر عن يساره، فتارة يقبّل الكوز المتخذ من رماد الجارية وينشد:

يا طلعة طلع الحِمام عليها

وجنى لها ثمر الردى بيديها

هذه مادة خام، تصلح أن تكون من أهم الأعمال الأدبية في الندم، ومَنْ أقدر على تصوير صدقها غير صاحبها؟ يبدو أن ديك الجن بعد هذه الجريمة الطائشة، لم يزد إلاّ الخمرة خمرتين، والفسق فسوقاً، ومجوناً حتى لتشعر أن بكاءه لم يكن سوى أنانية باردة الأعصاب:

عهدي به ميتاً كأحسنِ نائم

والحزنُ يسفح عبرتي في نحرهِ

لو كان يدري الميتُ ماذا بعدَهُ

بالحيِّ حلَّ بكى له في قبرهِ

إن جملة «عهدي به» وخاصة ضمير الهاء في به، جعلت ضحيته بعيدة زماناً ومنفصلة عنه مكاناً. فقط حينما ترفع المخاطب إلى درجة التقديس، تتجوز بمخاطبته عن بُعدٍ. لا يمكن أيضاً تبرير «كأحسن نائم» إلاّ إذا اختلط على الشاعر، الموت والنوم، وراح يتصرف وكأن القتيلة نائمة حقاً، موهماً نفسه أنها تستيقظ في أية لحظة. أمّا في البيت الثاني، فيبدو أن الشاعر انشغل بأمرين: الأول ترويض تفاعيل بحر الكامل «ماذا بعده بالحيِّ حلَّ» فجاءت العبارة مفككة، والثاني: أنه بصحو ذهني يتوقع البكاء عليه هو. ويبدو هذا الصحو على أشده نصوعاً في رثاء آخر:

«سوف آسي طول الحياة وأبكيك على ما فعلتِ لا ما فعلتُ».

هكذا فشا ديك الجن سرّه، لا يبكي على ما فعل، بل على ما ارتكبته هي من خيانة، وبذلك لا يحلل القتل فحسب، ولكنه يناقض كل مراثيه، وكوزه الذائع الصيت.

قلنا إن هذه القصة مادة خام، وهي على فرادتها برواية العاملي، بقيت شخصية، لا تستوعب بشريّة أوسع، كبركانٍ صغير لا يهدّد كل جيرته من مخلوقات، وكل قرّائه باللامتوقع. أي أن رماد كوزه، لم يكن إلاّ غصّة ترثي لها، لا غصة تعاني منها. لنذكر، وليس من باب المقارنة،عطيل، الذي قتل، مثل ديك الجن، زوجته، غيرة عليها، وشكّاً بها. ولكنك لو قرأت مسرحية عِطيل عشرات المرات، ورأيتها في المسرح عشرات المرات، فإنك تبقى تتساءل، كما تساءلت في المرة الأولى التي قرأتها فيها أو رأيتها، هل سيقتل زوجته دزدمونة؟ بودّك أن تصعد إلى خشبة المسرح وتصرخ بملء حنجرتك، بملء أذنه إنها بريئة. لِمَ؟ لأن دزدمونة لم تعد دزدمونة. أصبحت أنت، أنا، كل من يقرأها أو يراها. بالطريقة نفسها تتساءل ما الذي سيفعله عطيل بنفسه، بالدنيا كلها؟ هل سيغير النهاية التي قرّرها شيكسبير؟ ليته يفعل. وأنت تعرف تماماً أنه لا بدّ غارز خنجره في صدره لا محال. ومن ذا الذي لا يصيبه الغثيان مع راسكولنكوف في الجريمة والعقاب حين وجد قطرة من دم الضحية على حذائه، وكان قد تأكد ـ كلّ التأكد ـ أنه أخفى آثار الجريمة تماماً. وما دام لم يفطن لتلك القطرة، فما أدراك، ربما ثمة لطخ أخرى لم يرها. هنا يبدأ شكّه في عينيه. ألا تفتح عينيك معه مستنفراً، بكلّ حمى وانهلاع تفتش عن أثر آخر سواها. تصبح وكأنك أنت القاتل، لا معنياً بالجريمة، بل بإخفائها. ألم يعترف فلوبير في محاكمته أنه هو «مدام بوفاري». وهل يكون قارئها إلاّ هي.

اعتقد العرب القدامى، أن طائراً خرافياً يخرج من رأس القتيل، يسمونه الهامة أو الصدى، وهو يصيح (أسقوني، أسقوني) ولتنزل بعد ذلك الدواهي، أو كما قيل «صَمِّي صَمام». لِمَ لم يخرج هذا الطائر من رأس القتيل إلى رأس القاتل وصدره وضميره، ليقيم قيامته فيه، ويشعل جحيمه فيه..

قد يكون شكسبير أهم كاتب فطن إلى القاتل. الدوائر تدور عليه أمام النظارة (رغم أن القوى الخفية ومنها القتيل، هي التي تحرك الأحداث والشخصيات). ما من وصفة للتقزز من الدم كمكبث وما من قولة مأثورة ترن في قاع النفس البشرية كقولته الشهيرة «الدم يورث الدم». ولكن لِمَ لا نتشفى بمصرع مكبثْ، ونعرف أنه مدان؟ لم لا... نتشفى بالليدي مكبث وهي تجوب ممرات القصر، مغمضة العينين، تهذي، مذعورة من الظلام ومن دم دنكن في يديها؟ هل حوّلهما شكسبير من شخصيتن تاريخيتين إلى جرثومتين في كل منا؟ إلى مرآتين تعكسان شرَّنا الكامن فينا، ويتضخم حينما تواتينا الظروف؟ أو كما يقول أحد المغنين الأميركيين «لو عرف العالم ما يدور برأسي لشنقني ألف مرة».

في الإستفزاز، كما في التأزم، وفي الحروب بخاصة، يستنفر الإنسان قاموسه الحيواني. تتعضل لغته، وتتكهف، تتسيف وتتخنجر، فهي أبداً مسلولة بزئير. إن صحَّ ما قاله «ماكلوهان» في علم الإشارة من «أن الدولاب امتداد للقدم... والثياب امتداد للجلد وخطوط الكهرباء امتداد لنسق الأعصاب المركزي...» فمن باب أولى أن يكون السيف والخنجر وما إليهما امتداداً للظفر والمخلب.

لنعترف أن للحيوان مساحة أوسع في قاموسنا العربي من الألفاظ النباتية والبحرية والحِرَفية مجتمعة. ربما نتيجة أعراف الصحراء، غزواً وغنائم، صيداً وطرداً، شظفاً لا ترفاً.

حاول العباسيون ترويض الحيوان اللغوي، وعاداته الوحشية. زادوا من تآلفهم مع النباتات والفلسفة والفقه والأسفار. حاولوا أكثر من ذلك. غلّبوا العقل في الحيوان نفسه على طبيعته الخام. فظهر كليلة ودمنة كأذكى وعاء للتصرف الإنساني في الحيوان. مملكة تسودها الفطنة والعظة، ولا ينتصر فيها إلاّ الدهاء والتجربة.

لكن كيف ولماذا عاد الحيوان إلى قاموسنا العصري؟ لدرجة أصبح معها الإنسان امتداداً للحيوانات المفترسة. يقال بالعراق: «لا تتحرش به لأنه سيأكلك، أو يهددك فيقول «والله آكلك»، يتضمن الأكل هنا، حقداً افتراسياً، وأدهى من ذلك غياباً للقانون، وتعطيلاً كلياً للعقل، أي غلبة العضلة.

التخلق بالحيوان توحش. بالمقابل فإن صناعة الشجرة تحضّر فهي امتداد لشرايين الإنسان. ولأنها استقرار وتجذّر، فهي تتطلب معارف جمة في الفصول والتربة ـ رطوبة وماء ـ تحتم سن قوانين في الجيرة والمقايضة والتعايش الفئوي. عندما يضطر الإنسان إلى ترويض الطبيعة ـ ما أمكن ـ من أجل الشجرة يهيّىء لها أسباب الإثمار، ويقيها من غائلات الجفاف والعطب. فقط حينما يرعى الإنسان الشجرة قوتاً ويتظللها معرفة، تمتد جذوره هو. وهل جذور الإنسان إلاّ: ترقيم البيوت وأسماء الشوارع، المعابد والمستشفيات، المعاهد ودور اللهو والنوادي الرياضية.

حتى هذه الجذور الطبيعية للإنسان سرعان ما تتغير، إذا ما تسلط حاكم من ذوي النوايا الحيوانية العضلية. شريعته الإنفعال والمزاج، يعتبر كل نقاش، تحدياً ومؤامرة للإطاحة به.

من سوء حظنا أن يلتقط عسكري مرصّع بالنياشين صورة له عرضت في شاشة التلفزة. كان يقف على بعد أقدام من ركام من الجثث المتفحّمة، وفي حلقه قنينة شراب. مثل هذا العسكري امتداد حيواني بأوضح صورة. يجعل من أسّ بيتك وتداً، ومن جدرانه خيمة وما غرفه إلاّ هودجٌ وسنام. يفرغ بيتك الذي يسميه الإنكليز قلعة من الأمان والتجذر، فهو عرضة للغزو. يحتلّ الفتاة وبكارتها متى شاء. يخرجها من مدرستها عنوة، ومن مكتبها عنوة، أسيرة

وغنيمة. يعيدك هذا العسكري المُتَحيّون إلى أيام العضلة، إلى الدنيا لمن غلب، إلى عرين حيواني من الألفاظ والتعابير الكاسرة الهارّة. تفتش عن ناقة للهروب منه، ومن وجه الدنيا أجمع. ربما بالرشاوى أو التنازلات، وإلاّ فبالتزوير، تتوفر الناقة بين يديك وهي لا تعدو في المصطلح الحديث، أكثر من جواز سفر وتأشيرة خروج.

قلعتا المتنبي وشكسبير

لا أدري حقّاً، ما وجه الصلة بين قلعة الحدَث التي بناها سيف الدولة الحمداني، وبين قلعة دنسينان باسكتلندا. ولكنني ما أن أقرأ قصيدة المتنبي: «على قدر أهل العزم تأتي العزائم» حتى يخطر فجأة شكسبير، وما كتبه عن تمزّق مكبث داخل القلعة تلك.

ربما لعدم وجود صلة، ولا حتى أدنى تشابه هو الذي يغري على وضع النصيّن في معيار واحد، فربما من خلال الاختلافات والتضادات نتعرف إلى بعض تقنيات الكتابة، لدى كل منهما.

الموضوع واحد لدى الشاعرين: احتلال قلعة الحدث من جهة، واحتلال قلعة دنسينان من جهة أخرى. ولكن أين كان يقف المتنبي حينما شنت قوات سيف الدولة الهجوم على قلعة الحدث؟ وبالمقابل أين كان يقف شكسبير حينما حوصرت قلعة دنسينان؟ وهل يؤثر ذلك في الأسلوب والبناء والإيقاع واختيار الكلمات؟ بكلمات أخرى: هل تؤثر زاوية النظر في التشكيلة النهائية للنص؟

بالنسبة إلى المتنبي، فقد كان تحت الجبل مع جيش سيف الدولة، ولم يذكر قطّ أي شيء كان يدور داخل قلعة الحدث، فهو

إذن كان ينظر من أسفل إلى أعلى. وإذا أخذنا بنظر الاعتبار أن احتلال قلعة جبلية ليس شيئاً هيناً، إذ لا بدّ له من عضلات جسمانية مدرّبة ولا بدّ من جَلَد ودأب، عرفنا لماذا اختار المتنبي لوصف هذا الحدث الجسيم، إيقاعاً بطيئاً، تمثّل هنا ببحر الطويل: «فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن»، وهذه التفاعيل حتى بدون كلمات، توحي جراء تكرارها الموسيقي بإجهاد من نوع ما، بزفير قصير وشهيق أطول، بانبساط خاطف وانقباض ثقيل، إنه هنا اللهاث الذي يعاني منه المتسلق، إنه الخطوات الحذرة التي يتصف بها مقاتل يصعد جبلاً.

وكتمهيد لهجوم صعب كهذا، استهل قصيدته ببيتين حكيمين، هما كالكوابح لأية سرعة:

علـى قَـدْر أهـلِ الـعزمِ تـأتي العزائمُ
وتـأتـي عـلـى قَـدْرِ الـكـرام المكـارمُ

وتـعـظـمُ فـي عـين الـصـغـير صِـغـارهـا
وتـصـغـر في عيـنِ الـعظـيمِ العظائمِ

ثم ينتقل بعد ذلك مباشرة إلى:

يـكـلّـف سـيـفُ الـدولـة الجيـش هـمَّـه
وقـد عـجـزت عـنـه الجيـوشُ الخضـارمُ

حيث كلمات مثل: «يكلف» و«عجزت» و«الخضارم» تدل على الصعوبة التي سيعاني منها جيش سيف الدولة القليل العدد بالنسبة إلى «الجيوش الخضارم».

وثمة دلالتان أخريان على هذا البطء، الأولى تتعلق بالحركة الزاحفة أي بلا أقدام. ففي تضاعيف القصيدة ثمة صور عديدة لهذا النوع من الحركة مثل: «موج المنايا... متلاطم» «خميس...

زحفه»، «إذا زلقت مشيتها بيطونها، كما تتمشى في الصعيد الأراقم»، وفي هذه الصورة إنما كان المتنبي يهيىء لأكبر طوفان في تاريخ الأدب. خاصة أن في القصيدة ميزة أخرى، ألا وهي الحركة المعاقة، أي تصادم قوة بقوة أو فكرة بفكرة، أو «قنا يقرع القنا».

ففي الحركة الزاحفة كَوَّنَ موج الطوفان، وبالحركة المعاقة، أنشأ الشدة والاضطراب، وأهم من ذلك الصوت والجلجلة اللازمين نفسياً لكل هول.

لنعد ثانية إلى زاوية نظر المتنبي، حيث قلنا إنه كان ينظر من أسفل إلى أعلى حيث يصبح الغمام والعقبان والنسور جزءاً طبيعياً في مجال بصره، وهكذا جاءت هذه العناصر بعيدة كل البعد عن التكلّف والإقحام، وقد وظّفها أدق توظيف في مجمل القصيدة إذ بهذه الحيلة البصرية، تلتقي عينه بقلعة الحدث حيث اصطبغت بالدم:

هـل الحَدَثُ الحمـراءُ تـعـرِفُ لـونـهـا

وتـعـلـمُ أيُّ الـسـاقـيـيْنِ الـغـمـائـمُ؟

وسواء أكان المطر هنا ماء أمْ دماً، فإنه في كلتا الحالتين زلق يعيق حركة الجيش الزاحف. ولكن كيف السيطرة على قلعة محصنة في جبل؟ لقد أكمل المتنبي وصف العُدّة العسكرية وعناصر الطبيعة المجندة، ولكن ما هي الحملة الفنية ـ إن صح التعبير ـ التي سيشنها المتنبي لهذا الغرض؟ هنا لا بد من الافتراض أن الشاعر يرجع في حالة كهذه عادةً إلى مخزونه الثقافي، علّه واجد شيئاً شبيهاً، يستمد منه وحياً ما أو استلهاماً.

وأول ما يخطر على البال، قصة الطوفان، والآية الكريمة: ﴿قال سآوي إلى جبل يعصمني من الماء قال لا عاصم اليوم من أمر الله إلّا من رحم﴾ (سورة هود).

ببراعة مذهلة يصنع المتنبي طوفاناً فنياً من نوع غريب تشترك فيه حاستا السمع والبصر:

بناها فأعلى والقنا يقرع القنا

وموجُ المنايا حولَها متلاطمُ

هذا الطوفان، هو محور القصيدة، كما يبدو، وأهم ما فيها. ففي الأبيات الأولى لم يظهر إلا شخص سيف الدولة، وكأنه حيزوم السفينة في مقدمة المعركة، ومن ثم تأتي الأمواج البشرية بأشكال غريبة:

أتوك يجرّون الحديدَ كأنما

سروا بجيادٍ ما لهُنَّ قوائمُ

إذا برقوا لم تعرف البيض منهم

ثيابهم من مثلها والعمائمُ

يكتمل هذا الطوفان بالعدد الكثيف من العسكر، وأصوات الرعود المجلجلة:

خميس بشرق الأرض والغرب زحفه

وفي أذُنِ الجوزاءِ منه زمازمُ

إن هذا الطوفان الخالي من الماء، لأغرب طوفان في تاريخ الأدب. أمواجه دروع وخوذ وحديد، وقرشه وكواسجه، هي السيوف والصوارم، وأشرعته الغمائم والنسور والعقبان.

أما بالنسبة إلى قلعة دنسينان فزاوية النظر معكوسة تماماً، حيث يقف شكسبير داخل القلعة المطلّة على غابة بيرنام، أي أنه كان ينتظر من أعلى إلى أسفل، وأهمّ من ذلك كان ينتظر في صميم مكبث من الداخل، ويشهد انهياراته وتثلماته إرباً ومزقاً، حتى لتبدو القلعة وكأنها سفينة تخوض في الدماء التي سفكها. رياح

الخوف من الخارج وأعاصير الخوف من الداخل تفككان هيكلها وهيكله، وتقطعان صواريها وأوردته الدموية.

إن الفصل الخامس من مسرحية مكبث، وهو ما يعنينا هنا ـ مكتوب باللهاث والفحيح والهلع، كما أن سرعة الانتقال من مشهد إلى مشهد، واقتضاب الحوار. وكثرة استعمال فعل الأمر الذي يندر وجوده في مسرحية أخرى، تومىء إلى قبطان على وشك الخبال وفقدان كل أمل في النجاة، ولكن مع ذلك يبقى مكبث بصورة ما رابط الجأش لأنه الوحيد الذي ظل يعتقد أنه أقوى قلعة بشرية من لحم ودم، لا تنوشه أية أذية من أي «إنسان ولدته امرأة»، كما في نبوءة الطيف الثاني، وإلا «إذا زحفت غابة بيرنام إلى قلعة دنسينان»، كما في نبوءة الطيف الثالث.

إن هاتين النبوءتين، أصبحتا بمثابة تعويذتين جعلتاه يطمئن إلى انتصاره، ويستخف في الوقت نفسه، بأي تحدٍّ بشري من أي نوع. ولكنهما أيضاً فصلتا عقله الآمن عن صدره المضطرب.

وبموت الليدي مكبث تدخل قوة أخرى في ميدان مكبث الحربي، ألا وهي قوة العقل الباطن التي تجعل منه شاعراً فيلسوفاً من نوع متأمل:

«كان عليها أن تموت في وقت آخر
فثمة زمن أفضل لخبر كهذا
غدٌ، وغد، وغد
يزحف بهذا البطء الفاجع من يوم إلى آخر..
إلى آخر كلمة مدوّنة في الكتاب.
وكل ما مضى من سالف الأيام أنار للحمقى

الطريق إلى الموت المترب، إنطفئي أيتها الشمعة الوجيزة فالحياة مجرد ظل يمشي، ممثل محزن

يمثل باختيار وحماسة دوره على المسرح

وبعد ذلك لا يسمع عنه شيء. الحياة حكاية

يرويها ممثّل أخرق، ملؤها الصخب والحمق

ولا تعني شيئاً».

(يختلف ـ ولا غرابة ـ معظم الشارحين على معاني الأبيات أعلاه، ونصٌّ كهذا يُقرأ بالشعور. ويكون من العبث التفتيش فيه عن معانٍ واضحة. إن أبطال شكسبير حينما يبلغون ذروة لا تحتملها الحواس، تمتلىء تعبيراتهم بالغموض العميق. الشديد التأثير).

كان «موج المنايا المتلاطم» يشتد حول مكبث، فتتهدم قلعته النفسية أجرّة أجرّة وعظماً عظماً. إن الحصار لم يبدأ من الخارج حسب، بل من داخل مكبث الذي ظلّ يتقلص وينكمش وما إن جاءه رسوله بخبر تحرك غابة بيرنام إلى قلعة دنسينان (وهي نبوءة الطيف الثالث) حتى نسي مقامه الملكي وخاطبه مخاطبة الندّ بقوله:

«إذا كان ما تقوله كذباً

فسأعلقك على أقرب شجرةٍ حيّاً

إلى أن ينكمش جلدك من الجوع، وإنْ كان كلامُك صادقاً فإنني لا أهتم إن فعلتَ بي ذلك...»

إن هذه الأبيات وإن صوّرت في الظاهر ثقة مكبث بنفسه، إلا أنها في معناها الباطن تُظهر كيف أصبح مكبث يعامل رسوله

معاملة الند، بمعنى آخر، هذا أول نذير على تضعضعه، خاصة أنه يأمر أصحابه بالتسلح بعد ذلك ويقول:

«فإذا تأكد وظهر ما يقوله

فلا مهرب من هنا ولا بقاء».

هكذا توصل مكبث إلى حقيقة باردة برودة الموت، وهي من ناحية أخرى أكبر اختناق أو حصار لا أمل في كسره بأية صورة. لم تبق لديه إلا تعويذة واحدة، لم يبق لديه إلا مجداف واحد، وتمتلىء سفينته هو بدمه، غرقها من داخلها، وهذا بلا شك أعجب غرق.

يسقط فعل التعويذة فجأة ونهائياً، حينما يخبر «مكدف» عدوُّه مكبث، بأنه انْتُزِعَ من رحم أمه قبل أوانه. ولكن مكبث الذي مزقه الأمل وشتته الوهم، عاد يجمعه اليأس ليصبح كتلة واحدة روحاً وجسداً وعقلاً لأول مرة:

«رغم مجيء غابة بيرنام إلى قلعة دنسينان

وإنك يا خصمي لم تلدك امرأة

فإنني سأحاول المحاولة الأخيرة».

ويسقط مكبث متسربلاً بدمائه، وهي الكسوة الوحيدة التي لم يكن يفكر بها، خاصة إذا علمنا أن الملابس في مسرحية مكبث، هي من عناصرها الأساسية ومن أهم مقوماتها.

مرة أخرى يخذلنا النحويون لأنهم يمرّون على حروف الجر مر الكرام، ولا يرون فيها سوى أنها جارة، ولكنهم يتوسعون بالأسماء التي تجرها، هل هي ممنوعة من الصرف، أم جمع مذكر سالم، أم مثنى، أم أن علامة الكسر مقدرة في المنقوص والمقصور؟.. وهكذا.

ويخذلنا المعجميون، لأنهم يعتقدون أن حروف الجر تتبادل المعاني، ولكنهم لا يعالجون معانيها إلا لماماً سطحياً.

ويخذلنا البلاغيون، لأنهم عابوا ـ على المتنبي مثلاً ـ تتابع «حروف الجر ومجروراتها» لأنهم حددوا «فصاحة الكلام بأربعة أصول»، ثم أضاف بعضهم أصلاً آخر هو «خلوص التركيب الفصيح من التكرار، وتتابع الإضافات التي تسيء إلى جمال النظم ورشاقة إنشاده». وضربوا مثلاً بهذا العيب قول المتنبي:

وتسعدني في غمرة بعد غمرة

سَبوح لها منها عليها شواهدُ

فهل هو كذلك؟ ولكن قبل ذلك، لا بدّ من القول، إن هذا الخذلان ناجم عن أنهم لم يجدوا في حروف الجر سوى وظيفة

واحدة. بكلمات أخرى، لم يجدوا فيها قوى موسيقية، أو منبهات تزيد من الحركة، أو كوابح توقفها، أو غياهب تزيد في الغموض، كما لم يجدوا فيها حتى ولا زخارف موسيقية. من ناحية أخرى نجم الخذلان ـ كما يبدو ـ من أن البلاغيين خصوصاً قرأوا القصائد أبياتاً وأشطراً، ولم يقرأوها قصائد عضوية متماسكة، وبالتالي لم يحللوا متى وكيف وأين تأتي حروف الجر، وما مفعولها في القصيدة ككل، أي أنهم أمسكوا بأنف كيلوباتره ونسوا موقعه في الوجه!

من نافلة القول، إن هذه المقالة الصغيرة لا تدعي لنفسها قط إحصاء حروف الجر في شعر المتنبي، ولكن ـ على العموم ـ يمكن حصر وظائف حروف الجر لديه بأربع:

تكبير للسر والإخفاء وتكثيف للبواطن المتفجرة، كما في قصيدته التي مطلعها:

أريك الرضا لو أخفت النفس خافيا

وما أنا عن نفسي ولا عنك راضيا

ترتكز هذه القصيدة القصيرة على أربعة عناصر، أولها صراع الشاعر مع نفسه ـ كما في المطلع ـ لعدم مقدرته على إخفاء كره كافور وإلا لأراه الرضى، وثانيها عجب الشاعر مما جمع المهجو من مقابح:

أميناً وإخلافاً وغدراً وخسة

وجبناً، أشخصاً لحت لي أم مخازيا؟

والثالث: المهجو الذي ظن ابتسامات الشاعر رجاء وغبطة بالإضافة، إلى أنه لا يدري من فرط جهله هل لونه أسود أم أبيض صاف:

تظن ابتساماتي رجاء وغبطة

وما أنا إلا ضاحك من رجائيا

أما العنصر الرابع، فهو فضول الناس إذ يقف حائلاً بين سر الشاعر الذي يريد أن يبيع هجاءه لكافور على أنه مدح، وبين كافور نفسه الذي يشتري من الشاعر الهجاء ويحسبه مدحاً. عند هذه النقطة بالذات يلجأ المتنبي إلى توظيف حروف الجر بالتكرار والتعمية وكأنها أصداء متعاكسة في سراديب عميقة:

ولولا فضول الناس جئتك مادحاً

بما كنت في سريّ به لك هاجياً

والسراديب العميقة تلك ما هي إلا سراديب نفسية، دللت فيها حروف الجر على أزمة وأزمات، وعلى تلويات جسدية مضنية، كمن يتقزز من نفسه. بالطبع يفقد هذا البيت تدرّجه في السلم الوجداني إذا استل من القصيدة على حدة، كما فعل البلاغيون القدامى.

أما الوظيفة الثانية لحروف الجر، فهي كما في البيت التالي:

أراقت دمي من بي من الوجد ما بها

من الوجد بي والشوق لي ولها حلف

فإنها تزيد في اختلاط الأشياء وسريانها وحركتها، لإيجاد دلتا عاطفية متشابكة الموج متداخلة.

يقول المتنبي قبل هذا البيت في وصف غادة:

نفور عرتها نفرة فتجاذبت

سوالفها والحلى والخصر والردفُ

وطيّل منها مرطها فكأنما

تثنى لنا خوط ولاحظنا خشفُ

زيادة شيب وهي نقص زيادتي

وقوة عشق وهي من قوتي ضعفُ

أراقت دمي من بي من الوجد ما بها

من الوجد بي والشوق لي ولها حلفُ

هذه لوحة مائية لقامة أنثى مصنوعة من موج مائر. ففي النفرة والتجاذب حرّكتها، وفي الحلى رنينها، وفي تثني الغصن مرآها اللدن اليافع. الزيادة نقص والقوة ضعف، أليستا صفتين من صفات الموج وهو يلتقي بالساحل؟ ولكنْ سرعان ما تصطبغ هذه اللوحة بالحمرة، «هراقت دمي» ومن إراقة أكثر الحيوانات براءة: الخشف ـ وليد الظبية.لا عجب إذن، أن ابتدأ المتنبي مطلع القصيدة:

«لجنية أم غادة رُفِع السجفُ»

ولكن ألا توحي حروف الجر في البيت أعلاه: «أراقتْ دمي».. على تكسر الموج بعضه على بعض، على اختلاطه؟ إذن بأي ترجرج انعكست صورة المتنبي نفسه على مرآة هذه اللوحة المائية اللامستقرة؟

الوظيفة الثالثة لحروف الجر هي الإبطاء، كما يبطىء الطير ويتريث قبل أن يحط نهائياً. وفي أبيات كهذه يبدو المتنبي، كالطير تماماً، لاهثاً متعباً. ففي القصيدة التي مطلعها:

مُنى كنَّ لي إن البياض خضاب

فيخفى بتبييض القرون شبابُ

يقول المتنبي في آخرها:

ولكنّك الدنيا إليّ حبيبة

فما عنك لي إلاّ إليك ذهاب

وهو بيت يبعث على الملل، يبدو فيه أبو الطيب وقد غصب نفسه غصباً على الحب والود. وإذا قرىء مع الأبيات الستة السابقة له، ستبين، كم كانت مراءاته ومداجاته مُرّة وعسيرة في النظم،

وصدئة خشنة في الإيقاع والنطق.

أما الوظيفة الرابعة لحروف الجرّ، فقد ظهرت مرافقة للحركة، سواء أكانت حركة قريبة من السكون في مسألة صغيرة، أو حركة امتدادية في مساحة شاسعة، أو حركة فرار.. أو حركة تَطارُدٍ. ففي قصيدته التي مطلعها:

مغاني الشِّعبْ طيباً في المغاني

بمنزلة الربيع من الزمان

يصوّر المتنبي، كيف نفضت الأغصان على أعراف الخيول قطرات الماء ـ الجمان، وأن هذه الأغصان كانت من الكثافة بحيث لم تسمح إلاّ بما كفاه من الضياء، ولم تدخل الشمس في ثيابه إلا كبقع كالدنانير وهي لا تستقر في مكان. في مثل هذا الجو العابق الذي كاد يدعو الفرسان والخيل على الوقوف والحران، تأتي حروف الجر لتزيد من التمعن والإشتهاء فيقول:

لها ثمر تشير إليك منه

بأشربة وقفن بلا أوانِ

إنه بلا ريب جوّ مسحور، تتعلق فيه الأشربة بلا آنية، وكل الأبيات السبعة السابقة له توحي بصمت منبهر مندهش، ولا توجد فيه أية كلمة توحي بالصوت، وعلى ضوء ذلك يمكن فهم قوله:

ملاعبُ جنّةٍ لو سار فيها

سليمان لسار بترجمانِ

على طريقة المتنبي في استخدام أكثر من حاستين في رسم اللوحة الشعرية، وهذه من أسرار عبقريته، فإنه ينتقل من حاسة البصر التي استغرقت الأبيات الثمانية الأولى، إلى حاسة السمع: «وأمواه تصل بها حصاها»، ثم إلى حاسة الذوق: «لبيق الثرد» ثم

إلى حاسة الشم: يلنجوجي ـ عود البخور، ثم يعود إلى حاسة السمع: «إذا غنّى الحمام» فتجيبه «أغاني القيان»، وكأنه، كان يمهّد بهذا التجاوب إلى الحوار بينه وبين حصانه:

«يقول بشعب بوّان حصاني»

أما حروف الجر التي تساعد في التطارد فتظهر في القصيدة التي مطلعها:

عواذل ذات الخال فيّ حواسدُ

وإن ضجيع الخود مني لماجدُ

يصور المتنبي في بداية هذه القصيدة معاناة فردية، وسقماً مزمناً ملّ منه الأطباء والعوّاد. في حالة ضعيفة كهذه يلجأ الإنسان عادة إلى الماضي، وهو ما فعله المتنبي بالضبط: «مررت على دار الحبيب فحمحمت جوادي...» ولكن الدار لا تشجي، وها هو تطارده الليالي إن همّ بشيء، إلى أن يقول:

وحيد من الخلاّن في كلّ بلدةٍ

إذا عظم المطلوب قلّ المساعِدُ

وتسعدني في غمرةٍ بعد غمرةٍ

سبوح لها منها عليها شواهدُ

للأسف يفسّر بعض شارحي المتنبي، الغمرة بالشدة فقط، ولكنها تعني أيضاً الزحمة ـ والمتنبي شاعر الأشياء المزدحمة ـ كما تعني بتداعياتها: الغمار أي الجمع المزدحم المتكاثف، والغمر من الماء وهو خلاف الضحل، وبهذه المعاني تظهر أهمية السبوح، التي تعني العوم، أو مدّ اليدين في جري الفرس. هكذا تأخذ حروف الجر: «لها منها عليها» إيقاع مغامرة قتالية أو سباحة في موج متلاطم.

من خصال شعر المتنبي

يفسد عليك المتنبي، كل تعريف جاهز للشعر، شأنه شأن كل عبقري، أيّاً كان. أولاً لأن التعريف، مهما كان دقيقاً وصحيحاً، ما هو إلاّ محاولة مستميتة لإيجاد القاسم المشترك، ومن هنا قلّة أهميته أو جدواه، ثانياً لا يُستنبط التعريف إلاّ من أشياء تكررت وتواترت فتشابهت، أي أشياء مضت. في هذه الحالة قد لا يكون مقبولاً لما يستجدّ من الابتكار والإبداع. بالعكس قد يكون رادعاً صادّاً لمواهب طازجة تريد أن تعبّر عن مشاعرها باختلاف وتفرّد. من هنا خطورة التعريف، وفي أكثر الأحيان رجعيته. وقف مثلاً كثير من النقّاد ضد بتهوفن في سمفونيته التاسعة والأخيرة، لأنه أدخل لأول مرة الكورس في العمل السمفوني، وهو ينشد «قصيدة إلى الحرية» وهي في الأصل «قصيدة إلى المسّرة» التي كان يعتبرها مؤلفها شيللر قصيدة رديئة.

منطقياً، ولولا التقليد، يستحيل إيجاد شبيه للنصّ المبتكر الفريد، حتّى عند الشاعر الواحد. بإيجاز لكل قصيدة تعريف قد يصعب تطبيقه على قصيدة أخرى. التواكل والخوف من المجازفة والمغامرة

يجعلان بعض الأدباء هيّابين من شق طريق بكر، فيتسوغ التعريف في أعينهم.

قلنا إن المتنبي يفسد كلّ تعريف للشعر. فإذا قلنا لا بدّ للشعر من طبيعة وأشجار وأنهار فشعره خالٍ منها، وإذا قلنا لا بدّ للشعر من حيوانات أليفة وطيور أنيسة، فليس في حقوله مأمأة، ولا في بيته هديل أو ريشة. وإذا قلنا لا بدّ للشعر من فصول السنة وآناء نهار وليل وبراعم وألوان، فليس له منها إلا ما تصحّر. وإذا قلنا لا بدّ للشعر من طفولة وبراءة، ومن أمومة وحنان، لا بدّ له من مشاهدات يومية قريبة، لا بدّ له من ضعف إنساني نبيل، فليس في شعره إلا عضلات متصلبة ومطامح، لا يكفي عمر إنسان ـ مهما عمّر ـ على بلوغها. باختصار لم يُعنَ المتنبي بالبرعم بل بالثمرة. لم يُعنَ بالبذرة بل بالحصاد. حتى المكان لم يسرح في شعر المتنبي. مع ذلك يبقى أبو الطيب واحد عصره، وواحد العصور. فأين يكمن سرّ هذه العبقرية المضنية المدهشة؟

من حيث الموضوع، غُني المتنبي، مادحاً أو هاجياً، ومتغزلاً أو حكيماً أو متفاخراً في صناعة أمّة، وتنظيم مجتمع عن طريق صياغة فرد معني بالعلم والعدل والشجاعة والكرم وإن كان طيشاً. بهذه الرؤيا الشاملة، كان المتنبي يسعى إلى إيجاد الذوق الجمالي والأخلاقي العام، فهو مِلْك كل فرد على حدة، ومطمح أمّة بالتمام. بهذا المعنى كان «راعياً ومسؤولاً عن رعيّة». حتى في أقصى استجداءاته، حتى في أذلّ استخذاءته، لا نفكر بضعته، بل نتألب ضد ممدوحه العاقّ، وننقم على الظروف التي يتمسكن فيه الأديب ويتخاذل ويتهالك.

ربما بسبب من هذه الرؤيا الشاملة في إيجاد الذوق العام باتت عباراته شاسعة واسعة حتى في أقصى حالاته يأساً وانكفاءً، باتت

موسيقاه عالية فوّاره لترنّ في أقصى أذن. ومن فرط اندفاعاته الجسيمة الجسورة، متلهفاً إلى الفكرة التالية والتالية، فاضت عباراته بلا إفاضة وإسهاب، وتجزأت بلا تجزؤ، فلا العبارة كما وُرِثت ولا الكلمة كما تقومَسَتْ. فبين الفعل والفاعل مسافات وأزمنة، أقرب الأشياء أبعدها، وأبعدها يكاد يُلمس باليد، يحذف من الكلام ما شاء في أعلى درجات التجريد تأثيراً ونباهة.

يمكن تصوّر المتنبي على أن لم يبقَ في قوسه منزع دائماً. يأخذ الأشياء إلى أبعد قصوانيتها. الكرم إلى أقصاه، والبخل إلى أقصاه، الشجاعة إلى أقصاها، الجهالة إلى أقصاها، وكذلكَ الوفاء والصبر والجمال والقبح والخسة كل إلى أقصاه. القصوانية هي ما يتميز به المتنبي، وهي الصفة الوحيدة التي يمكن مقارنته بها بشكسبير. كلاهما كمؤلف أوبرالي يسعى إلى إيجاد أعلى ما في الحنجرة البشرية من عنف ورقة وحرب وغضب ويأس، كلاهما كرسام يسعى إلى اكتشاف أقصى ما في اللون من عذوبة وصمت وصراخ وحدّة. كلاهما قمة منيفة في القصوانية، وما أكثر اختلافاتهما في السفوح والوديان:

مَنْ غير المتنبي يمكنه أن يسترسل بأبيات دون فعل:

جيرانها وهم شرُّ الجوار لها
وصحبها وهم شرّ الأصاحيبِ

فؤاد كل محبّ في بيوتهِم
ومالُ كل أخيذِ المال محروبِ

ما أوجه الحَضَر المستحسنات به
كأوجه البدويات الرعابيبِ

حسن الحضارة مجلوبٌ بتطريةٍ
وفي البداوة حسن غير مجلوبِ
أين المَعيز من الآرام ناظرة
وغير ناظرة في الحسن والطيبِ

مَنْ غير المتنبي؟ الجبل فقط تتنضد صخوره بلا ملاط. كذلك المقطع أعلاه أسماء ولا وجود لفعل. أشياء ثابتة في ذهن الشاعر، قناعات راسخة اتخذت صيغة البديهيات الحاسمة. قد لا يمرّ عليك تكوين شعري كهذا، بالأسماء فقط لدى أي شاعر آخر. ولكنه المتنبي. بدأ قصيدته بسؤال مندهش:

مَنْ الجآذرَ في زيِّ الأعاريبِ
حمر الحِلى والمطايا والجلاليب

كان يتحدث إلى نفسه، ربما قالها بصوت عالٍ، كَمَنْ أُخِذ على حين غرّة مبهوتاً. أخذته عيون الجآذر، مثلما أخذه الترف والثراء اللذان أغدق عليهما باللون الأحمر. ردع نفسه في البيت الثاني:

إن كنت تسأل شكّاً في معارفها
فَمَنْ بلاك بتسهيد وتعذيب

هكذا انشطرت روح الشاعر، شطرين منفصلين، الأول مبهوت حائر منبهر، والثاني وقور، ممتحِن، واثق. وعلى الرغم من أنّ في البيت الثالث:

لا تجزني بضنىً في بعدها بقرٌ
تجزي دموعيَ مسكوباً بمسكوبِ

تّمحي صورة السائل المأخوذ، وتسود صورة الواعي داعياً للنساء «ألاّ يسقمن كسقمه أو يبكين كبكائه»، فإن هذا الصراع بين

الصورتين يستمر إلى آخر القصيدة سجالاً، وهو يبدو في ظاهره بين الحضريّات والبدويات، ولكن يمكن أن يعمم إلى صراع بين سيف الدولة وكافور الأخشيدي في صدر الشاعر. إن كلماتٍ مثل «تسهيد» و«تعذيب» و«ضنى» و«دموع» تومىء لأية كفّة ستكون عاقبة الصراع. مع ذلك يستمر الشاعر في هذه اللعبة التي انطلت على كافور، ولا ينفضح أمر الشاعر إلا في البيت الأخير:

أنـتَ الحبـيـب ولـكـنّـي أعـوذ بـه

مـن أن أكـون مُـحِـبّـاً غـيـر مـحـبـوبِ

هكذا انغلقت الدائرة العضوية للقصيدة، حيث استهلّها الشاعر بسؤال هو التعجب عينه. ممتلىء بالفضول المشدوه. مطلع مترف، منتهياً بحيرة داكنة مخيفة تتأرجح على حافة.

يمكن أيضاً في المقطع الذي استشهدنا به سابقاً «جيرانها وهم شرّ الجوار لها» أن نلاحظ أن المتنبي وصف وجوه النساء الحضريات وهي في حالة سكونية «بالمستحسنات» وهي صفة مكتسبة، في حين وصف البدويات بالطويلات الممتلئات، أي أنه لم يعزل الوجه الحسن عن القامة الفارعة. وعند مقارنته بين المعيز والآرام، ترك المعيز بلا صفة فهي ساكنة وأضفى على الآرام، الحركة فهنّ مقبلاتٍ بالحسن ومدبرات بالطيب والعبق.

عن بدايات شعر التفعيلة

لم يدخل الشعر العراقي الحديث، في نهاية الأربعينات، على هيئة «هل من مبارز»؟، ذلك أنه لم يتنكر كلية للتقاليد الشعرية المتوارثة، حتى ولم يدّعِ أنه ند لها أو بعض ند.

ولأنه ابتدأ بتواضع كهذا، محترزاً هياباً، فقد آثر الدخول إلى الصحيفة والمجلة والقارىء بلا استفزاز لأية قناعات سابقة، أو ذوائق شعرية مروّضة في المناهج المدرسية الرسمية.

هكذا كان الشعر الحر بالعراق يينع وكأن في عزلة، دون إسراف أو إتراف أو إتلاف، وكأنه نباتات شقت التراب خارج السياج الشعري، بفعل ما نقلته الريح من بذور، فأكمل الحديقة ولم يفسدها.

بكلمات أخرى، بدأ الشعر الحديث بلا تنظيرات، أو مجادعات أو متايسات، كما حدث في بيروت، يوم تعمّد رواد الشعر الحديث هناك، لامتحان التراث ككل، وامتحان اللغة فصحاها، وبالتالي ترويج العامية بديلاً. وبين محاجة ولجاجة كهذه وتلك، تصلّبت القشرة أكثر فأكثر على حساب اللب. وهذا تقريباً عكس

ما كان يدور في الأوساط الأدبية في بغداد من نقاش، فهو على قلته انحصر بمنطقية التجربة، ربما لأن الشعراء الرواد، لم تكتمل عدتهم الثقافية بعد، ولأن المفهوم السائد لثقافة الشاعر ساعتذاك، كانت تتركز في القراءات الشعرية، ثم المزيد منها، مهملين النثر، قصة ورواية ومسرحاً، والنقد تنظيراً ومدارس.

من تلك الطروحات المنطقية التي تبناها السيّاب مثلاً، أن المعنى لو تم بتفعيلة أو تفعيلتين، فماذا يفعل الشاعر غير الحشو، لسد فراغ التفاعيل الباقية؟ والحشو ـ كما هو معلوم ـ أخطر الأمراض الأسلوبية طفيلية، يقتات الوزن وهو ليس جزءاً منه، ويقتات المعنى كالأميبيا.

كنا في الخمسينات، الجيل المستثمر المباشر للشعر الحر. راقت لنا هذه الطروحات المبسطة الساذجة، لأننا ونحن نتتلمذ على الزهاوي والرصافي، عانينا، قراءة وحفظاً وتمثلاً من الحشو الذي استشرى في شعرهما، وهو إلى ذلك كلما ازداد وزناً قل إيقاعاً، وكلما امتلأ نقراً وضرباً وعزفاً، قلّ موسيقى.

ولأن نازك الملائكة وبدر شاكر السيّاب، كانا ـ من ناحية أخرى ـ قد نشرا من قبل شعراً عمودياً مقبولاً من حيث أنهما ما زالا يدرجان على سلم الشعر، فلم يرمهما أحد بالتخلف والجهل بالتراث وما إليه. ولأن السياب خاصة ـ كان من الرموز السياسية، فلم يجرؤ أحد من الموسوسين بإلقاء التهمة عليه بالترويج لسموم شعرية أجنبية. وهكذا كان. ولكن هل نجح الشعر الحر؟

نظراً للمساحة المحدودة لهذه الانطباعات، فلا بدّ من الاقتصارعلى السياب. أولاً لأن الشعر الحر ارتبط باسمه، وثانياً لأنه أول من نشر ديواناً ضمَّ عدة قصائد من الشعر الحر (أساطير) وتلك

مجازفة. ففشل كتاب، هو غير فشل قصيدة، يمكن تجاوزه بزمن قصير في قصيدة أخرى.

والأهم ثالثاً، أنه الوحيد بين الرواد الذي كان يقرأ لغة أجنبية، فقد درس أكاديمياً اللغة الإنكليزية، ثم مارسها اختلاطاً ووظيفة في الموانيء ـ البصرة وكانت تحت إدارة إنجليزية، ثم مترجماً عنها في صحيفة يومية.

قيل أن السيّاب كان يعرف اللغة الإنكليزية بحدود. أي لم يكن يتقنها إتقاناً عضوياً متلاحماً. مع ذلك، فإنه ـ بلا شك ـ كان يعاني من نطقها وكان يقارن في الوقت نفسه بين البنية الإنكليزية للجملة، وبين البنية العربية لها، من خلال الترجمة اليومية للمقالات الصحافية.

لو قارنا ـ وزناً وموضوعاً ـ بين ديوان السياب الأول «أزهار ذابلة» ذي الشعر العمودي، ـ وتأثره واضح بإيليا أبو ماضي وعلي محمود طه المهندس ـ وبين ديوانه «أساطير»، لوجدنا تشابهاً ـ يكاد يكون مملاً ـ بينهما. الديوانان يشتركان في مصطلحات واحدة مثل: «الرتابة الظلام، السأم، والتثاؤب، أطلال، اليأس، الذئاب، السراب، الظلام، الانتظار، البط».

في كلا الديوانين أيضاً: «نجم بعيد، شراع بعيد، درب بعيد، مصباح بعيد، غاب بعيد». كما يتشاطران بكل ما هو ثقيل: «الجناح الثقيل والليل الثقيل والسنين الثقال، والدخان الثقيل والزمان الثقيل والضباب الثقيل».

رغم تكرر هذه المصطلحات في ثنايا قصائد الديوانين، فإنها تتحول ـ كما هي العادة لدى بعض الشعراء ـ إلى رموز فباتت أقرب إلى اللجاجة.

السيّاب في كلا الديوانين قديم يقلد قراءاته، أكثر مما يتوسل إلى تجربته هو بالذات. أي أنه يذهِّن الوقائع بتداعيات لفظية واستعارات وتشابيه من كتب سحيقة.

الشاعر الذي يذهِّن العادي واليومي عادة، إنما يتحدث عن الشراع، وما من نهر، ويتحدث عن الظلال حتى في صحراء جرداء مقحوطة، ويتحدث عن الأجنحة ولا ترى طيوراً، وعن العطور، ولا أزهاراً، وعن السفر ووعثائه وما من واسطة نقل، إلا في النجوم، وما أكثرها في هذين الديوانين! ولكن أين الاختلاف بين أزهار ذابلة، وأساطير؟

لا ريب في التوزيع الموسيقي، من حيث الكم التفاعيلي في كل سطر. ما عدا ذلك لم يكن السياب في الديوانين سوى عازف منفرد قليل الخبرة بالتأليف الأوركسترالي الواسع. وهذا بالضبط معنى القول أعلاه، إن الشعر الحر دخل بلا استفزاز. بكلمات أخرى شدّ القراء بسهولة العبور والانتقال من الشعر الكلاسيكي إلى الشعر الحر.

أما من حيث الموضوع، فلم يكن السياب في هذين الديوانين سوى صورة أكثر رومانسية وحداثة من الشعر العراقي العشريني والثلاثيني الذي شاعت فيه القصص الشعرية الاجتماعية، ونضجت لدى الرصافي في قصيدة «المطلّقة» و«اليتيم في العيد»، وبهذا الإطار يستحسن أن تقرأ قصيدة «المومس العمياء»، و«الأسلحة والأطفال». ربما يمكن القول أن السياب لو ترك «أزهار ذابلة» و«أساطير» فقط، لما ذكر الآن إلا في كتب تاريخ الأدب: على أنه أحد رواد الشعر الحر لا غير. بالفعل لا يمكن لأي ناقد متبصّر أن يكتشف من خلال الموهبة التي بدت في حينها متوسطة

الجودة Mediocre، وسيشك في أن سيكون صاحبها ذا شأن في يوم ما، بيد أن السياب أصبح ذا شأن، وارتقت عبقريته الشعرية إلى أعلى نقطة في سلمها الابداعي. كيف تم له ذلك؟ وما السر في هذه الطفرة إن صح التعبير؟

من المتعارف عليه، أن ملكة السياب لم تظهر على أشدها نضجاً وتأثيراً إلا في قصائده المائية، وفي مقدمتها «أنشودة المطر» و«النهر والموت»، فهل جاء هذا الانعطاف عفواً؟

لا بدّ هناك من أسباب سياسية واجتماعية وتاريخية، لكني ـ مع الاعتذار ـ أريد أن أدفع كل هذه الأسباب إلى جانب، على أهميتها، وأعزو طفرة السياب المفاجئة إلى تفاعل الفن بالفن بمعزل عن هويتهما القومية.

كيف؟ حسن، فمثلما تأثر بيكاسو بالرسوم الافريقية البدائية، ومثلما تأثر هنري مور بالفن المكسيكي، وشكسبير بسينيكا، وأليوت ببودلير، والجرجاني بأرسطو، تأثر السياب، بالموسيقي الفرنسي ديبوسي، وبالشاعرة الأنكليزية إيدث سيتويل وخاصة بقصيدتها «أنشودة المطر».

ونظراً لأهمية قصيدة السياب «أنشودة المطر» في الشعر الحديث، فمن الأفضل إرجاء الحديث عنها الآن إلى مناسبة قريبة.

عندما نكتب عن السفر، لا نفكر عادة إلا بالسيارة والقطار أو الحصان والبعير والوعثاء، إلا السياب يفكر بعفوية وبساطة بالماء والزورق، ومحطته الضفة. عندما نغضب نفكر بالاشعال والكبريت والدخان، إلا السياب يجيّش الموج. حينما نسترق حباً خجولاً من فتاة الحلم، فقد نضعها في حديقة عامة أو حافلة أو صالة سينما، إلا السياب يقول:

وقـــد رفّ ظـــلّـــكِ فـــوق الميـــاه
وجـــالـــت بـــأعـــطـــافـــه الـــشـــمـــألُ
فـــــفـــــي الموج ممـــــا رأى هـــــزّة
يـــحـــار لـــهـــا الـــشـــاطـــىء المـــحـــلُ
وســـرّحـــتُ عـــينيَّ فـــي مـــقـــلـــتـــين
يـــســـدّد ســـهـــمـــيـــهـــمـــا الجدولُ

وحينما نحزن، نعتّم المشاهد إلاّ السياب يجفف نهراً بكامله، يختصر فصول السنة بالخريف ويملأ قعره بالأوراق:

باختصار، عبر السياب عن عواطفه الشتى بالماء، وهذا هو معنى

تفرده في الشعر العربي وربما الشعر العالمي، لقد دشّن السياب لغة جديدة، انتقل فيها من الألفاظ البرية إلى الألفاظ المائية، من التراب والطرق، إلى الضفة وظلالها. إنه بلا شك قاموس جديد، لمن يكن لنا به عهد من قبل لدى أي شاعر عربي في الأقل، على الرغم من أنه تأثر في بدء تكويناته المائية، بمائيات الشعر المصري لدى أحمد شوقي، وعلي محمود طه، ومحمود حسن اسماعيل.

لا بدّ من القول إن مساحة جغرافية الماء لدى السياب محدودة ومحلية، ولكنها بغرابة، غنية ومنوعة ومختلفة في دلالاتها. فالماء في الجدول والساقية، هو غيره في المعنى عن الماء في النهر، وهو غيره عن الماء في البحر. كما تختلف الضفة في الجدول عن الضفة في النهر. حتى الزوارق تختلف، فالقادمة هي غير الذاهبة، أما المارة عبرهما فمحملة بالغناء والأضوية الخافتة.

قلنا إن جغرافية الماء لدى السيّاب محلية، فالبحر في مجمل قصائده، وخاصة في قصيدتيه الطويلتين «المومس العمياء» و«الأسلحة والأطفال» لا يعدو أكثر من قوة غازية معبأة بالجنود:

أن تقذف المدن البعيدة والبحار إلى العراق

آلاف آلاف الجنود ليستبيحوا في زقاق

دون الأزقة أجمعين

ودون آلاف الصبايا، بنت بائعة الرقاق

«المومس العمياء»

أو قوله:

«أتلك السنين التي تعول

على مرفأ ناوحته الرياح

تلوّح فيها أكفّ الجنود
لألفِ «كجوليبيت» فوق الرصيف
وداعاً وداع الذي يعود»

«الأسلحة والأطفال»

كما ارتبط البحر في ذهن السيّاب بالظلام والعقم والخيبة، كما في قصيدته «رثاء جدتي»:

وتـضـجّـين بـالـدموع سـجـامـاً
وتـطـوفـين فـي بـحـار الـسـنـين
ثـم آب الـسـفـين بـعـد طـوافِ
خـالـيـاً عـودة الـكـسـير المهـين

ولكنه في عام ٤٨ وهو عام حاسم في حياة السياب، ـ كما سنرى ـ، فكّر ـ لأول مرة ـ بالرحيل في قصيدته «في القرية الظلماء» بعد أن أحبت معشوقته شخصاً آخر فذكر البحر كمنقذ:

«أني سأغفو بعد حين سوف أحلم في البحارْ
هاتيك أضواء المرافىء وهي تلمع من بعيدْ
تلك المرافىء في انتظار
تتحرق الأضواء فيها مثل أصداء تبيدْ»

إن السياب هنا، يحلم فقط في البحار، وربما لم يُرد البحر بعينه، ولكنه قصد السفر إلى مكان مجهول هارباً، ولكنه ليس ببعيد كما يزعم مادام يرى أضواء المرافىء أمام عينيه.

أما الوجه الآخر لمحليته، فتظهر في الأنهار التي لا تجري في منطقته فهو يتعامل معها تعاملاً مختلفاً، وهي في مجملها ترتبط بالموت، ففي قصيدة اللعنات:

وانـهـار فـي دجـلـة الـرعـنـاء شـاطـئـهـا

فـارتـاع نـوح يـعـدُّ الـقـار والخشـبـا

وفي قصيدته «الأسلحة والأطفال» يذكر نواعير الفرات:

«على كلٍّ نور تذرّ الرياح

ظلال الطواغيت في المنجم

كناعورة لاغتراف الدمِ»

هكذا أصبح ماء الفرات دماً، ولا أدري لماذا؟ ثم يعود إلى نهر دجلة مرة ثانية ويتمنى أن يكون فيضان الشعب، مثل فيضانه عاصفاً بالسواد بعد احتباس.

وإذا تركنا ذلك جانباً، فإن عالم السياب المسحور لا يتجلى إلا في جداوله وأنهاره وهما عالمان، وإن جمع بينهما الضفة والزورق، إلا أنهما عالمان مختلفان منفصلان لكل منهما دلالاته المتميزة وملامحه الخاصة.

لنأخذ النهر، نتعرف إليه وإلى جغرافيته المزاجية، بوجه عام.

يستعيد السياب في بعض قصائده النهرية اعتقاداً شعبياً بالعراق، ذلك أن النظر إلى النهر وأمواجه يُسَرّي عن النفس الحزينة ويروِّح عنها. ففي قصيدة «شعاع الذكرى» يذكر الشاعر:

يـبـعـث الـهـمُّ لـي شـحـوب المسـاء

ويـثـيـر الـدفـين مـن بـرحـائـي

مـجـلـسـي فـي هـدوئـهـا قـرب نـهـر

عـنـد أقـدام دوحـة لـفـاء

وأنـين الميـاه يـدفـع بـالـذكـرى

لـقـلـبـي ويـسـتـثـيـر دمـائـي

ولكن بعد هذا الأنين المؤنسن، تقبل الموجة «ترنو لوجهها الوضاء». إن السياب يشحن في أنهاره المختلفة عناصر شتى من الأشرعة والجن والحوريات والسفن والملاحين، وتتنوع حواسه. يجعل الشاعر، النهر عاشقاً يفتش عن غائب، كما في قصيدته «يا نهر»:

يـا سـاقـيَ الحسـرات مـالـك لا تُـرى
إلا كـئـيـبـاً لـجَّ فـي حـسـراتـهِ
وتـطـوف مـا بـين الـريـاض أبـاحـثـاً؟
عن غـائـبٍ حـجـب الـبـعـاد سـمـاتِـهِ

بكلمات أخرى، أصبح النهر، هو الشاعر نفسه.

ولكن الميزة الأساسية التي تتميز بها أنهار السياب، هي الذكرى التي يستعيدها الشاعر في الموجة والشراع والنبتة. حبيبة مفقودة دائماً، وأكثر ما تكون حبيبة عاقة. حتى وإن ظهرت على صورة حورية تغويه بنظرة ساهمة فيستسلم لها ولكنه سرعان ما يقول:

«رأى الـنـهـر مـصـرع مـلاحـه
بـعـيـنـيـك أيّـتـهـا الـظـالمة»

إن قارىء قصيدة «حورية النهر» وقصيدة «نهاية» يشعر وكأن السياب يرتعب من الأنهار، لكثرة ما عانى فيها من وداع، وفقدان وانتظار بلا جدوى. ولكنه مع ذلك انتظار محموم غير مستقر، تظهر فيه أمواج النهر قاسية ناهشة تتحدث أيضاً بلغة موت باردة إلى ذلك الشيخ الذي ينادي فتاه الغريق/بهذا الطريق.../ وذاك الطريق/ وكأنه هو موجة ضائعة. ولكن «رعشة المياه ترجرج وجهه المكفهر الحزين وتغمغم «لا لن تراه».

ليس هذا فقط فقد جمع السياب أزاهر الدفلى مع النهر، وليس

هذا الجمع عبثاً، حيث أزاهر الدفلى ما هي إلا حبيبته التي تجمع الجمال والمرارة.

أما جداول السياب فهي أكثر عدداً، وأشدّ براءة وحناناً، وهي بخلاف الأنهار تتميز بألوان مختلفة. يقول في قصيدة «جدول جفَّ ماؤه».

والهفتاهُ على الأمواج قد عكست

خيال كل قتول الطرف عذراء

وظلّ كل طروب الظلِّ راقصة

من الأزاهير حمراءٍ وصفراء

أو في قصيدته «مجرى نضير الضفتين»:

«ومنابت العشب الندي تناثرت

في القعر أو في الضفة الخضراءِ»

وهناك ميزة أساسية في قصائد الجداول، هي كثرة ذكر القعر والمحار واللهو الطفولي البريء. يقول في قصيدة «الأسلحة والأطفال»:

«عصافير أم صبية تمرحُ؟

عليها سنى من غدٍ يلمحُ

وأقدامها العاريةْ

محار يصلصل في ساقيةْ».

ويقول في مقطع آخر من القصيدة نفسها:

«ومن يُفهم الأرض أن الصغار

يضيقون بالحفرة الباردة

إذا استنزلوها وشطَّ المزارْ

فمن يتبع الغيمة الشاردةْ

ويلهو بلقط المحارْ

ويعدو على ضفة الجدولِ

إن هذه الطفولة ولقط المحار سيعود إليهما السياب في قصيدة «النهر والموت» أما الغيمة الشاردة، فستستحيل في القصيدة نفسها إلى قمر يحاول أن يصيده الشاعر.

ولكن، ربما لأول مرة، يقف السياب متأملاً أمواج السياب، حائراً أمام لغز. إنها انعطافة جديدة وتطور نحو المجهول، يقول في قصيدة «الذكرى»:

دعا صباباتي لضفاته

غدير ذكرى مائج الأمنيات

حدّقت في أمواجه ساعة

مستطلعاً أغواره المبهمات

.. والسحب هل أنكرتها؟ إنها

كانت نهيراً شاعريَّ اللهاة

.. نمنا على أعشاب ضفاته

مختلسين القبل المسكرات

قد لا تكون هذه القصيدة ناجحة فنياً، ولكنها تحمل بذوراً ستعرش في قصائده الكبرى التالية، لا لأنه يستطلع «أغوار الغدير المبْهمات» فقط، وإنما ابتدأت مخلوقات أخرى في الظهور من أعماقه وخاصة الأطفال:

وصرخة الأطفال من غورِهِ

يا أيّها القاسي فَجَرت الكرات

إن استعادة ذكرى حميمة تثير دائماً الخدر، ويكون الجسد معها

ثِملاً يستجيب لأدق لمسة. فلا عجب إن شاعت في هذه القصيدة «حاسة اللمس»، فهو يمسّ النبات مع الفراشات، والجدول يرتعش للأنسام الفاترة وظلال السحب تقبل الغدير، واختلاس القبل المسكرات، إلى أن يقول:

نحو الغدير العذب مُدّتْ يدي

تلمس فيه السحب العائمات

ولكن هذا اللمس الخادرالرقيق، يوقظ الشاعر على انفجار:

فانفجرت منها فقاعاته

في إثْر أترابٍ لها سابقات

ثم يسمع، الحوار وصراخ الأطفال في غور الغدير، إن في هذا الإنفجار موازنة للأصوات الحالمة البعيدة التي ابتدأ بها الشاعر، كصوت الرعاة من وراء الربى، خافتاً، وتصغير النهر إلى نهير شاعري اللهاة. إن هذه الأصوات الرقيقة، تهويدة طفل تهيىء للخدر والنوم.

قلنا أن عام ١٩٤٨، حاسم في حياة السيّاب الفنية، هل كان ذلك بسبب نكبة فلسطين، أم بسبب الوثبة ضد الوضع السعيدي بالعراق، أم بسبب تخرجه في الجامعة ومواجهته للحياة العملية، وبالتالي ابتعاده عن الأجواء الجامعية وخاصة معشوقته؟ لا أدري.

في هذه الفترة ظهرت ثيمات جديدة لدى السيّاب، منها، الإلحاف في ذكر الشراع والقلوع، والإفراط في ذكر الأصداء، وأكثر من ذلك ذِكْر العينين. يتميز الشراع، في هذه الفترة بصفتين: الأولى: الإيحاء بالبعد جسدياً أو روحياً. يقول السيّاب مثلاً في قصيدة اللقاء الأخير:

«.. وللمساء

عطر يضوع فتسكرين به وأسكر من شذاه

في الجيد والفم والذراعْ

فأغيب في أفقٍ بعيد، مثلما ذاب الشراعْ

في أرجوان الشاطىء النائي وأوغل في مداه».

ارتبط المقطع أعلاه بالثمل من العطر أي بحاسة الشم، يعود الشاعر مرة ثانية في قصيدة «أساطير» إلى الشراع وحاسة الشم فيقول:

«بدفء الشذا واكتئاب الغروبْ

يذكّرني بالرحيلْ:

شراع خلال التحايا يذوبْ

وكفّ تلوِّح. يا للعذاب».

إلى أن يقول في آخر القصيدة:

«جناحان خلف الحجاب

شراعْ..

وغمغمة بالوداعْ:»

يرتبط الجناح عادة بحاسة اللمس، أي بالرفق والحنان، بتأثير القرآن الكريم ﴿واخفض لهما جناح الذل من الرحمة﴾. وفي قوله «دفء الشذا» جمع السيّاب بين حاستي اللمس والشم وتدل الصورة على الاقتراب وربما التلامس، خاصة مع غبشية الغروب، وهي إلى ذلك موازنة مع الفراق.

أما الصفة الثانية للشراع، فهي التخلص من بيئة، والانتقال إلى بيئة أخرى حتى لو كانت موتاً، قال ينادي الموت:

بالأمس كنتُ أصيح خذني في الظلام إلى ذراعك
واعبرْ بي الأحقاب يطويهنَّ ظل من شراعك
خذني إلى كهف تهوِّم حوله ريح الشمال
نام الزمان على الزمان به، وذابا في شعاعك».

قلنا إن «الأصداء» اشتدت لدى السيّاب عام ٤٨، واتخذت دلالات عديدة، ربما بتأثير من قراءاته في الأدب الإنكليزي. ومن هذه الدلالات الفراغ الواسع كما في قصيدته «أساطير»:

«تعاليْ فملء الفضاءْ
صدىً هامس باللقاء
يوسوس دون انتهاء».

إن الصدى لا يوسوس، ولكن ربما قصد الشاعر به هنا «الصوت» الخفي الذي لا مصدر له. وهذا الفراغ يظهر على أشدّه في قصيدة «في القرية الظلماء»:

«القرية الظلماءُ خاويةُ المعابر والدروبْ
تتجاوز الأصداء فيها مثل أيام الخريفْ
جوفاءَ في بطءٍ تذوبْ».

ولكن الصدى لم يظهر ـ على حقيقته ـ وكرجع إلا في قصيدة «نهاية»:

«أكان الهوى حلمَ صيفٍ قصيرْ
خبا في جليد الشتاءْ
خبا في جليدْ
وظلَّ الصدى في خيالي يُعيدْ

«خبا في جليدٍ.. خبا في جليد».

إن الشاعر هنا هو مصدر الصوت والصدى، وهذا الحوار الذاتي لا يكونِ إلا مع أشد حالات اليأس والقنوط والانكسار. مع ذلك، فقد يكون الصدى في المقطع أعلاه هو البذرة التي كبرت، فأصبحت الصدى المرعب في قصيدة «أنشودة المطر»:

«أصيح بالخليجِ: «يا خليجُ

يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى»

فيرجع الصدى

كأنه النشيجُ

«يا خليجْ

يا واهب المحار والردى».

في هذا العام أيضاً ظهرت ثيمة «العينين» فمرة تبحثان في عينيه عن «حاضر خاوٍ» ومرة عن ماضٍ في ضباب الذكريات. ومرة ثالثة حالمتين تمور فيهما أشباح الدموع. ولكن الوصف الحقيقي لما تُنبىء به العينيان فيما بعدها من قصائد جاء في قصيدة «ملال»:

«دبَّ الملال إلى فؤادك مثل أوراق الخريفْ..

«أهواكَ؟» ماذا تهمسين؟ أتلك حشرجة الحفيف

في دوحة صفراء يقلق ظلها روح الشتاء؟!

لا تنظري! في مقلتيك سحابتان من الجليد

تتألقان ولا لهيب.. وتزحفان ولا فضاء».

ولكن قبل ذلك بعام، كان قد وصف العينين بكوكبين، بنبعين ولكنهما لا يسقيان:

لـعـينيـك لـلـكـوكـبـين الـلـذيـن
يـصـبّـان فـي نـاظـريَّ الـضـيـاءْ
لـنـبـعـين كـالـدهـر لا يـنـضـبـان
ولا يـسـقـيـان الحيـارى الـظـمـاءْ
لـعـينيـك يـنـثـال بـالأغـنـيـات
فـؤاد أطـال انـثـيـال الـدمـاءْ

لم يصف السيّاب العينين بالغاب إلا مرة واحدة قبل أنشودة المطر، يقول في قصيدة «أهواء»:

«عـيناك أم غـاب يـنـام عـلـى وسـائـد مـن ظـلالْ»

على ذكر العينين، لا بدّ من القول إنه ما من شاعر عربي اهتم بالمثنى وألحف في استعماله كالسيّاب. ففي قصيدة أساطير مثلاً نجد تعابير مثل:

«وغنى بها ميتان/ وانتهى عاشقان/ وعينين تستطلعان الغيوب/ وتستشرفان الدروب/ بلونين من ومضة وانطفاء/ على مقلتيك انتظار بعيد/ جناحان خلف الحجاب».

ولكن قبل الانتقال من عام ١٩٤٨ لا بدّ لنا من التعرّف إلى قصيدتين هما «اتبعيني» و«عينان زرقاوان» لأنهما تسجلان مرحلة جديدة في حياة السياب الفنية والحياتية، ولأن لهما علاقة شديدة بمائياته.

لم يعد الشاعر في قصيدة «إتبعيني» منتظراً بيأس أو بحرقة، ولكنه ربما لأول مرة يناشد حبيبته باتباعه ولكن إلى أين؟ وليس هنا في القصيدة جدول يعرفه، أو نهر يميزه في موقع معين، وإنما أصبح كل منهما شطآناً بلا هوية وبلا خصوصية، ولكنها شطآن مؤنسنة لها ما للإنسان من جسد ومشاعر، مرة يعلوها ذهول، ومرة وجوم،

شطآن حزينة ووحيدة، وفيها أشباح السنين. هكذا يظهر الزمن ربما لأول مرة في شعر السياب مادة فاعلة في تكويناته الشعرية، وأحد محاورها الأساسية. ولا يفوتنا أن السيّاب تخرّج في فرع اللغة الإنكليزية، ولا بدّ أنه تأثر بتصورات شكسبير عن الزمن الذي كثيراً ما يرمز إليه بنهر جارٍ، وقبل ذلك ظهر الزمن كنهر في قصيدة «عبير» وقد كتبها قبل عام ٤٨ بأسابيع يقول فيها:

أهـمّ أن أهـتـف: أنـت الـتـي
مـثـلـتـهـا فـي أمـسـي الأبـعـدِ
وأنـت مـن تحـلـم روحـي بـهـا
عـلـى ضـفـاف الـزمـنِ المزبـدِ

إن السياب في قصيدة «إتبعيني» حطام آيل إلى الإنحسار والإنطفاء والإختناق.

فلا عجب أن شاعت في هذه القصيدة تعابير انطفائية أو في طريقها إلى الإنطفاء مثل:

شراع يتوارى/ جناح يضمحل/ بقايا من سكون/ في شبه انطفاء/ لونه المهجور/ أطفأ الماضي مداها/ وطواها/ ناحل الألوان/ والأفول/ الفراغ المتعب البالي/ الفراغ المتعب المخنوق/ الموعد الخاوي/ واختفى/ وتلاشت».

إنه عالم يتقلص على أنقاضه، وشطآن يجففها الظلام ويحيلها إلى فراغ مهلك:

«ضوّأ الشطآنَ مصباحٌ كئيبٌ في سفينةْ
واختفى في ظلمة الليل قليلاً وقليلا».

ولا ينتصر عادة في تآكل كهذا إلا الزمن:

«كنت وحدي.. أرقب الساعة تقتات الصباحا

وهي ترنو، مثل عين القاتل القاسي إليّا».

الغريب أن هذه القصيدة تكاد تخلو من أية لفظة صوتية. وحتى: «همسة في الزرقة الوسنى» تدل على الذبول وانقطاع الصوت أو النفس إذا قيست بما قبلها أو بعدها. إنها قصيدة سكونية ذاهلة واجمة بطيئة وكأنها تشييع جنازة بوسع النظر وما الغمغمات المجهدات والأغاني المتلاشية إلا رحلة النهاية.

أما القصيدة المهمة الثانية التي كتبها في مطلع عام ١٩٤٨، فعنوانها «عينان زرقاوان». إنها قصيدة بسيطة تتكون في الأساس من نظرة وبسمة تَعِدُ باللقاء، مع ذلك فقد وجد فيهما السيّاب زمناً سرمدياً كزمن الجنة الموعودة جامداً حيث «لا صباح ولا مساء ولا زوال» ظهر في هذه القصيدة محوران سيتطوران فيما بعد في قصيدة «أنشودة المطر» وهما:

«عيناك يا للكوكبين الحالمين بلا انتهاءْ

لولاهما ما كنت أعلم أن أضواء الرجاءْ

زرقاء ساجية، وأن النور من صنع النساءْ».

يمكن القول إجمالاً إن مائيات السيّاب يمكن تقسيمها إلى ثلاثة أقسام منفصلة ١ ـ مائيات الجداول والغدران، ٢ ـ مائيات الأنهار، ٣ ـ مائيات الشطآن. وربما تطورت على هذا النسق.

ولكن أين المطر؟ من أية سماء جاء؟ وأين هطل؟ الغريب أن السيّاب لم يذكر المطر في شعره قبل «أنشودة المطر» إلا ثلاث مرات في اللفظ، كقوله في قصيدة ستار:

«كالشاطىء المهجور قلبي لا وميض لا شراعْ

في ليلة ظلماء بلّ فضاءها المطر الثقيلْ».

وكقوله في قصيدة «هوى واحد»:

«أأنـت الـتـي رددتـهـا مـنـاي

أناشيدَ تحت ضياء القمر

تـغـنـي بـهـا فـي لـيـالـي الـربـيـع

فـتـحـلـم أزهـاره بـالمطر»

وكقوله في قصيدة «اللعنات»:

حتى إذا اكتظت الآلام فانعصرت

يوماً كما امتصّ عبءَ الغيمة المطر

صحيح أن هناك في قصائد أخرى، غيثاً وحَيَاً وَيد الأنواء، وأمطار الشتاء، وغيماً و«ليل مطير» ولكن ما يعنينا بالدرجة الأولى هو المطر كإيقاع وتصور.

مرة أخرى نتساءل: من أية سماء جاء المطر؟ وكيف هطل بهذه الغزارة، ولم يكن من قبل من عناصر مائيات السياب؟ كيف انهمر حوالي أربع وثلاثين مرة في «أنشودة المطر»؟ ولكن قبل ذلك، لا بدّ من القول، إن «أنشودة المطر» جديدة كل الجدة في شعر السيّاب وفي الشعر العربي. حتى قاموسها اللغوي، وكأنه ابتكر في التو واللحظة. لنأخذ مثلاً، المقطع الأول:

«عيناك غابتا نخيلٍ ساعةَ السحَرْ

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمرْ

عيناك حين تبسمان تورق الكرومْ

وترقص الأضواءُ كالأقمار في نهرْ

يرجّه المجدافُ وهْناً ساعةَ السحرْ

كأنّما تنبض في غوريهما النجومْ».

الكلمات الجديدة في المقطع أعلاه، هي: «أنشودة/ غابتا/ ساعة السحر/ شرفتان/ راح/ تورق الكروم/ كالأقمار/ وهنا/ تنبض». وهذا ينطبق على معظم مقاطع القصيدة. كيف عثر السيّاب على هذه اللقيا، وهذا الكنز فجأة؟ كيف انتقل من مائياته الأرضية إلى المائيات السماوية؟

بولادة قصيدة «أنشودة المطر» عام ١٩٥٤ على صفحات مجلة «الآداب» رسم الشعر الحر بجدارة وشرعية في آن واحد، مكانة له في خريطة تراثنا الشعري الواسع. كانت منعطفاً حقيقياً وحدّاً فاصلاً في تأليف الشعر، بل في تذوقه، بل في النظرة إليه.

من ناحية أظهرت «أنشودة المطر» إن كل ما نشر قبلها من شعر حر، لم يكن في عمومه، سوى تمارين ما قبل السباق، ودوزنة أوتار قبل العزف. والمعروف أن التمارين مهما كانت متحمسة، والدوزنة مهما كانت متقنة إلا أنهما لا تكفلان النجاح ساعة الاختبار الفعلي.

ما إن قرأنا «أنشودة المطر» في حينها حتى شعرنا بأننا دخلنا في عالم جديد حميم، في غابة شعرية مضاءة بثمار طازجة صلبة بلين، نحن الذين أدمنّا على الفواكه الشعرية الجافة والمعلبات. فما الذي حدث؟ وكيف حدث؟

السيّاب ـ بلا شك ـ هو الأكثر تجريباً في أوزان الشعر، وهو الرائد في جلّ البحور التي انطلق فيها الشعر الحر.

جمع السياب في قصيدة «أنشودة المطر» بحرين هما الرجز والسريع، وهذه التوليفة جديدة على الأذن العربية بما فيها من توافق إيقاعي وتلوين ونمو جرسي.

فهل الموسيقى وحدها هي التي أعطت القصيدة، صفة الغيم في الحركة وصفة الطير في التحليق وصفة القوس قزح في النغم اللوني؟

إن الشاعر العربي منذ القدم، شاعر أنهار ولكن لم تنضج أنهاره إلى مرتبة الرموز والطقوس إلا في قصيدة «النيل» لأحمد شوقي الذي نقل الماء من صفته الجمالية إلى صفة معبد مائي وفي كل موجة زفاف. في حين أن الشاعر الأوروبي، شاعر بحار بالدرجة الأولى، ومن ثم شاعر بحيرات تخفق بماء حي مرة، وقعر جاف مرة إيماء إلى الخواء الروحي للحضارة الأوروبية، كما عند ت.س. أليوت.

أضف إلى ذلك أن الشعر العربي يخلو من قصيدة مطرية كاملة، ما عدا أبياتاً هنا وهناك لم تستثمر المطر فناً ولوناً وحركة وإيقاعاً. بكلمات أخرى لم يكن المطر سوى مطر لا يدخل في النفس سوى فرحة ريفية ترتبط بالفلاحة والحصاد.

قد يصعب تذكر قصيدة إنكليزية مخصصة للمطر، سوى أنه يقترن بالموت عند شكسبير أو هو أحد نذائره. وفي قصيدة «الأرض اليباب» لأليوت (مقطع ماذا قال الرعد) هناك رعد ولا مطر:

«ليس هناك حتى صمت في الجبال

إلا رعدٌ عقيم جافٌ بلا مطر».

وقد انفردت الشاعرة الإنكليزية إيدث سيتويل بمطر حقيقي متواصل مرعب مرتبط بالدم في قصيدتها الصوتية «ما يزال يهطل المطر» التي ـ كما يُذكر ـ تأثّر بها السياب إيقاعاً وبناءً في قصيدة «أنشودة المطر».

قال أحد أصدقاء السيّاب.. الدكتور قحطان المدفعي في مقالته «أنشودة المطر بين السيّاب وإيدث سيتويل:

«معنا كان صوت الشاعرة الإنكليزية إيدث سيتويل وهي دائمة الحضور في اجتماعات المجموعة، ولا عجب فقد كانت معشوقتنا الخيالية، أنا والسيّاب ويقول أيضاً: «.. من جهة أخرى درس السياب أشعار سيتويل دراسة أكاديمية في دار المعلمين العالية... لذا كان وقع أسطوانات الشعر بصوت الشاعرة نفسها عليه وقعاً كبيراً، ومن هذه النصوص قصيدة إيديث سيتويل المعنونة «أنشودة المطر» (كذا) وهي مصدر الإيحاء الشكلي لقصيدة السيّاب أنشودة المطر».

يبدو أن السيّاب تأثر بإيقاع قصيدة سيتويل لا بوزنها كما أنه تأثر بالتكرار الذي لجأت إليه سيتويل لتضخيم الحدث والإشارة إلى تواصله حيث تتكرر عبارة «ما يزال يهطل المطر» في بداية كل مقطع STANZA ما عدا المقطع الأخير.

كتبت سيتويل قصيدتها عام ١٩٤١، إبان القصف الألماني على بريطانيا، ومما زاد الطين بلة، أن المطر كان ينهمر دون انقطاع، بهذا يمكن تفسير تكرار «ما يزال يهطل المطر» في القصيدة، على أنه إيقاع المأساة البشرية، ما بين وحشية الإنسان ولا أبالية الطبيعة.

أما في أنشودة المطر فقد ظهر التكرار على صورتين: الأولى تكرار كلمة المطر، كلازمة موسيقية تشدُّ أجزاء القصيدة، والثانية تكرار مقاطع بكاملها مثل:

«أصيح بالخليج

يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى

فيرجع الصدى

كأنه النشيج: يا خليج».

أو في مقطع:

«في كل قطرة من المطر

حمراء أو صفراء من أجنة الزهر... الخ».

هذا التكرار بصورتيه كان جديداً على السياب، فإنه إن لم يكن قد تأثر بسيتويل فلا بدّ أنه ابتداع خاص ـ وإن صعب تصديقه ـ وقع فيه الحافر على الحافر، ولكن ما أشد اختلاف الحافرين!

وقد يكون من المفيد أن نذكر ما قاله الأستاذ نجيب المانع الذي زامل السيّاب لفترة طويلة، وعمّق ثقافته في الأدب الإنكليزي، وأرشده إلى سماع الموسيقى الكلاسيكية. وكان من بين ما استمعا إليه موسيقى ديبوسي كمقطوعة «حديقة تحت المطر» و«الكاتدرائية الغريقة» وهذه الأخيرة ظهرت أصداؤها في قصيدة «النهر والموت».

«بويبْ

بويب

أجراس برج ضاع في قراره البحر»

وظهرت مرة أخرى كعنوان باسم «المعبد الغريق» وأصبحت فيما بعد عنواناً لأحد دواوينه. يبدو أن ديبوسي هو الذي نبّه السيّاب إلى بيئته المائية، وإلى المطر خاصة.

أضف إلى ذلك أن السيّاب كان قد أحب في شبابه فتاة صابئية يقيم قومها معظم شعائرهم الدينية في الماء.

هكذا تيسرت للسياب ثلاثة دوافع غيرت مجراه الشعري تماماً. دافع فني عن ديبوسي، دافع بنائي عن سيتويل، دافع شعائري عن معشوقته، بالإضافة إلى عامل اقتصادي. وهو ما تدرّه شبكات الأنهار في قريته من نِعَم.

ولئن ارتبطت البحيرة في الشعر العربي بأمرىء القيس، والماء المترف التحممي بأبي نواس، والنيل بأحمد شوقي، فإن المطر سيقترن دائماً بالسياب، وله كل الحق في إعلان براءة إختراعه هذا في الشعر عالمياً.

شهوة تتقدم لأدونيس

نشرت دار توبقال المغربية عام ١٩٨٧ كتاباً للأستاذ أدونيس بعنوان «شهوة تتقدم في خرائط المادة»، ضمَّ عملين كُتبا شعراً حراً، أي بلا وزن أو قافية.

رافق أدونيس (علي أحمد سعيد) حركة الشعر الحديث منذ الخمسينات، وساهم فيها شعراً وتنظيراً، فأصاب حظاً وافراً من الشهرة. في خلال هذه المسيرة الطويلة نسبياً، استقطب هذا الأديب، كثيراً من الخصوم (للأسف يسميهم أعداءً)، وكثيراً من المريدين. كلا الفريقين، أو جلُّهم، لم يجردوا النصوص من مؤلفها. بعبارة أخرى، كتبوا عنه ـ إن ذمّاً أو مدحاً ـ أكثر مما كتبوا عن مشاركاته الأدبية. مردّ ذلك ـ كما يبدو ـ إلى أنه قدّم نفسه وتنظيراته، على نصوصه.

الأخطر من ذلك، أنَّ الذين بشروا به ويبشرون، فقدوا السيطرة على مديحهم، فكالوه دون اتزان وتجرد، فأساؤوا إليه إساءة بالغة.

ذكرت السيدة خالدة سعيد مثلاً، عن ديوانه «مهيار الدمشقي»: «مهيار هو رفيق جلقامش في بحثه ويأسه، رفيق

أونيس في بصيرته ورجائه، وفاوست في لهوه بالعالم، وزرادشت في تفوقه وعلوّه»، ثم تقول: «ثمَّ إن لشخصية مهيار الدمشقي جذوراً بعيدة في أرض الصوفية، حيث الوحدة مع الكون واستقطابه والاستمرار فيه، حيث الحساسية اللامتناهية التي تمتد لتخترق قشرة العالم وتلمس قلبه». ثم يبلغ انتشاؤها أقصاه فتقول: «بهذه اللغة، وبلهجته الغنائية الأسطورية يحمل إلينا أدونيس انخطاف النبوّة وقشعريرة الخلق».

كلام كهذا يثير الحفيظة، وفي الوقت نفسه، إنْ مخضته عملياً، فلن تجد فيه زبدة ما، سوى رغوة وتعميم.

كتب الأستاذ أنسي الحاج في ١٨ آذار (مارس) ١٩٧٣ عن عدد معين من مجلة «مواقف» خاص بالشعر: «شيء آخر لم أرَهُ عادلاً في هذا العدد، وهو آخر عبارة في مقالة السيدة خالدة سعيد عن شعر هؤلاء الشباب. إنها تقول: «إنهم يكملون ما بدأه أدونيس، إنهم الباحثون عن الذات، المستقبليّة» وذلك بعد أن تقسّم الشعراء الشبان فئتين: فئة الذين «يسقطون في لغة أدونيس، ويصرّفون عبرها شوقهم الخاص، يضيعون صوتهم الخاص»، وفئة الذين «يحاورون أدونيس».

يعلّق الأستاذ الحاج على هذه الأقوال: «لا أحد يستطيع أن يوافق على كلام خالدة سعيد: إنَّ أبسط قراءة لشعر الشبان كافية لرد هذا التعميم...».

بما أن رسالة أنسي الحاج موجهة إلى أدونيس، وليست إلى زوجته ـ كاتبة السطور ـ فبإمكاننا أن نستشف بأنه أنحى باللائمة على أدونيس، لأنه لم يصوّب من أوهامها. أمّا القارىء فيضع اللوم عليه أيضاً، لأنه إن لم يكن مشجعاً على المدح، فإنه لم يتنزّه عنه.

يبدو من المفيد، في هذا المجال، اقتباس ما اقتبسته مرة فرجينيا وولف: «أسوأ ما في الكتابة، اعتماد صاحبها على المدح كثيراً».

الصعوبة الأخرى، في الكتابة عن هذا الأديب، أنه يضيق ذرعاً بالنقد ويستشيط لدرجة السباب المؤلم، مما يدعو إلى النظر ثانية في افتتاحياته في مجلة «مواقف» ويؤكد فيها: «إنها مثّلت تحركاً أدبياً وفكرياً ينمو خارج المسبقات... ويؤمن إيماناً كاملاً بالحرية ـ حرية الذات والآخر».

قابل هذا القول، بما كتبه عن الشاعر المرحوم أمل دنقل حين نشر حديثاً في ٤ آذار (مارس) ١٩٨٣. هذه مقتطفات مما قاله أدونيس بهذا الصدد:

• «لم أستطع أن أصف بأقل من «الجهل» الكلام الذي يقوله أمل دنقل...».

• يتكلم أمل دنقل على «الحداثة»، كما يتكلم أي قارىء عاديّ للشعر: «بجهل تام لدلالتها ولأبعادها وللخصائص الفنية والفكرية التي تميّزها...».

• وهذه الطريقة في الكلام التخليطي، المشحون بسوء النيّة، وتبرئة الذات واتهام الآخر، تفصح خير إفصاح عن العقلية التي كانت ولا تزال في أساس التشويه والتشويش والانحطاط...».

• كيف يقدر إنسان فيه ذرة من الخلق، ومن احترم نفسه، أن يتكلم على شخص آخر، متهماً إيّاه، مطلقاً عليه أحكاماً تمسّ حياته وكرامته وحريته بيسر وسهولة ولا مبالاة، وبنبرة من اليقين الكامل، كأنه يعرف كل خفيّة في حياة هذا الشخص وفكره وكأنه قيّم على الوطنية والثورة... حقاً أن هذه المقدرة لا تتوفر إلا في مستنقعات التعفن...».

لا ندري، كيف التوفيق بين المقتبسات أعلاه، وبين «الإيمان الكامل بالحرية ـ حرية الذات والآخر»؟

الصعوبة الثالثة في الكتابة عن العملين، أنهما مستغلقان تماماً، وتشيح فيهما الفوضى عن قصد مبيّت. يؤمن أدونيس أن «الشكل هو في ذاته مضمون. والشعر بهذا المعنى هو الفوضى الرائعة كفوضى الطبيعة. القصيدة يجب أن تكون فوضى طبيعية. أنت إذا أخذت جزءاً من الطبيعة، تجد الشوكة إلى جانب الحصاة، إلى جانب مجرى الماء، إلى جانب العشب. بل إنك كثيراً ما ترى الحصى والعشب يعترضان مجرى الماء. والقصيدة يجب أن تكون مثل هذا المشهد الفوضوي، لكن الخاضع إلى نسق... الشكل لا نهاية له. إنه غياب القانون. إنه الفوضى الكونية».

ثم يعود وينسف «لكن الخاضع إلى نسق» بالجواب التالي: «حين أقرأ ما كتبتُ يتدخل شيء من القسر، كأن تدخل حديقة فترفع نبتة زائدة، أو تضيف ما تراه مناسباً. والخطأ يحدث هنا. وهذا ما أشرت إليه حين قلت: إنني أكافح ضدّ هذه الإرادة».

تصريحات كهذه تثير الغرابة، وربما الإحباط كذلك، خاصة في مجتمع، علامته الفارقة، الفوضى. منْ الأفضل ألا تُحمل على محمل الجدّ، لأنها في أحسن أحوالها مجرد موقف ذهني عابر State of mind، أملته ظروف قاهرة. يبدو لم يبق لدينا ما نصدره للعالم سوى الفوضى. هل من قطعة موسيقية ـ مهما كانت بدائية ـ تخلو من تدرج نغمي؟ هل من لوحة رسم، جدارية في كهف، أو معبد أشوري أو فرعوني تخلو من تدرج تشكيل محكم؟ هل من قصيدة غنائية رعوية، تخلو من تدرج إيقاعي؟ ربما هذا ما عناه أوسكار وايلد: «إن الطبيعة تقلّد الفن، أو كما قال أحد النقاد: إن الشعر منطقي».

لنحسن الظنّ، ونظنّ أن أدونيس لا يعني الفوضى، وإنما أراد الاستغناء عن الحواس، من طريق تدميرها،ولكن خانه التعبير. فإذا صحَّ هذا الظنّ، فإنه يكون قد تأثر بنظرات رامبو في الشعر، وتؤكد على أن الشاعر «يجب أن يكون عرّافاً ومجنوناً يخترق ببصيرته وتجربته طبيعة الأشياء والذات» وهو ما عبّر عنه أدونيس «كَي أسافر في الشيء في جسد الشيء».

وضع رامبو أفكاره، لأول مرة، في رسالة إلى أحد أخوانه، تحدث فيها عن الشعراء الفرنسيين. يقول: «إن الكشف عن المجهول يتطلب أشكالاً جديدة». لا مجال هنا لشرح نظرية رامبو، ولكنها تدعو الشاعر «إلى تشويه نفسه ليصبح وسيلة خاصة للرؤيا... إنه يفعل ذلك بتشويه متعمد للحواسّ عن طريق المخدرات».

مما يشجع على إيجاد هذه الصلة، أو في الأصحّ، هذا التأثر، إلحاح أدونيس على «المجهول»، وطريقته في استعارة حتى أكثر المصطلحات الشخصية خصوصية، ومن ثم توظيفها وكأنها من بنات أفكاره.

مثلاً دعا أدونيس في العدد ٥٣ من مجلة«مواقف» إلى «تأسيس اللغة العمودية»، ولكن ما معنى اللغة العمودية، حتى نسعى إلى تأسيسها؟ ربما لم يذكر أنه هو الذي نقل قول باشلار لوصف زمن النفري لأنه لم يجد (أعمق من وصف باشلار لهذا الزمن الذي يسمّيه الزمن العمودي: «يحطّم زمن الأطر الاجتماعية» و«زمن الأشياء» و«زمن الحياة»، من أجل بلوغ زمن الذات ـ المركز، حيث تمحي «الأفقية المسطحة» ولا يعود الزمن يجري بل ينبجس) (مواقف ١٧، ١٨).

ويقول مثلاً في (المهد): «أتحدث عن هذا الكون الصغير ـ

الإنسان». هذه جملة علمية، لا تصبح شعراً إلا إذا تخذت بعداً فنّياً، فابتعدت عن الصواب والخطأ المختبرين، كأن تسبقها حوادث تؤدي بالضرورة إلى قناعة جافة جفاف القانون.

إن العالم الصغير Microcosm من ناحية أخرى، مفهوم قال به هيراقليطس،. وانتقل عن طريق اليونان إلى الفلسفة، وكمل لدى محي الدين بن عربي.

ويقول في قصيدة (شهادة): «وأقول الصحارى في حدائق هذا الزمان» ويقول تي. أس. إليوت في (رماد الأربعاء): «الصحراء في الحديقة الحديقة في الصحراء».

لا فرق بين القولين، إلا في طريقة توظيف الفكرة، عند أدونيس محدودة بزمان «هذا الزمان» وعند اليوت جاوزت كل زمان. عند أدونيس كأنها قائمة بذاتها، ولا علاقة لها بما قبلها أو بعدها. تبدو كأنها ملصقة على جدار حانوت ممتلىء بعشرات الأقوال والحكم الأخرى، والتصاوير المقصوصة من المجلات الملونة. فهي بهذا المعنى لا تزيد من هارمونية التشكيل، ولا تزيد من كثافة الجوّ، ولكن إن زادت فبالصدفة. بينما يأتي قول إليوت «الصحراء في الحديقة الحديقة في الصحراء» محصّلة أحداث جسيمة متعاقبة. يقول أدونيس: «وأقول الصحارى» حتى كأن الضمير المستتر (أنا) تقف لا مكتشفة ببراءة، ولكنها متحدية تقف بوجه المستحيل، وهذه هي العقلية العربية اليوم في أكثر الأحايين، صورة عضلية مفتولة، تلكز القارىء عند حثّه، وحين توقظه، تضربه بعصا على أمّ رأسه. إليوت ببساطة يتحدث عن المخطئين وكأنه واحد منهم ويتساءل: هل المرأة الصامتة ستصلي من أجلهم، رغم أنهم لم يعلنوا التوبة، كما فعل أبو نواس في آخر حياته، أو كما قال إلياس أبو شبكة: «رباه عفوك

أني كافرٌ جاني/ جوّعت نفسي وأشبعت الهوى الفاني». بينما أناس أليوت، مخطئون بلا توبة ولا يطمعون بمغفرة، ومن هنا الدراما النفسية المعقدة، ولا يأتي الانفراج أو الأمل إلا في المقطع الأخير «الصحراء في الحديقة الحديقة الصحراء» ولعدم وجود فاصلة بين الحديقة والحديقة، فكأنما قيل شطرا الجملة في آن واحد، أو أنهما ينطبقان الواحد فوق الآخر، وفي كلتا الحالتين يكون إليوت قد صهر الزمان والمكان معاً، كل زمان ومكان. أضف إلى ذلك، أن هذا البيت يضرب مثلاً في تقنية الشاعر حين يتحدث عن جانب، ولا ينسى جانباً آخر. فإذا تحدث عن الصخرة المكللة بالثلج، فعليه ألاّ ينسى أنها كانت مشتعلة بالحرارة في الصيف.

مهما يكن الأمر، فموضوعات أدونيس محدودة، وليس هذا بحدّ ذاته مثلبة. الشاعر الألماني هولدرلن كذلك. إلا أن هولدرلن توسّل موضوعه بالرمز، في حين توقف أدونيس عند المصطلح المستعار، فحين يقول: «الوصل فصل» فإنما يأخذ ذلك مباشرة من قول أبو زيد البسطامي: «الوصل مثل الفصل، ثم الفصل من الوصل، لكل واحد منهما إسم ومجرى». وحين يقول: «ويحلو لي أن أسمّي الصخر ماء» فإنه إنما يطبّق مبدأ التعارض Incompatibility الذي آمن به الصوفية. ثم ألم يكن مصدر «الصخر ماء» من الآيات الثلاث التالية: «وأنّ من الحجارة لما يتفجر منه الأنهار» و«قلنا اضرب بعصاك الحجر، فانفجرت منه اثنتا عشرة عيناً» و«أن اضرب بعصاك الحجر فانبجست منه اثنتا عشرة عيناً».

المصطلح ثابت، بينما الرمز يتوالد. وهذا هو أحد الفروق بين الفلسفة والفن. إذن تشيع في كتابات أدونيس، المصطلحات الصوفية الجاهزة، أو تطبيقها في أحسن الأحوال، كالثابت

(المقامات) والمتغير (الأحوال) والحضور والغياب والباطن والظاهر والسرّ والوصل والفصل والمرض والمجهول والاختراق والحجاب، والنهار والليل والتناقض والتعارض والتضاد وتطبيقات التناقض الوجداني Ambivalence، والذكر والأنثى واليوم والليلة، والشكوى من اللغة. يقول في قصيدة شهادة: «جاهد أن يكون السؤال ـ الغياب/ الحضور، الحضور/ الغياب»، ويقول في المهد: «لكن هذا الظاهر لا يعرف مَنْ هو يعرفه باطن لم يحن ظهوره بالغياب يمتحن ويستقصي وباسم الحضور يسنّ شفرة الكتابة ويحزز هذه الأرض»، أو قوله: «أشبّه غمدان بالنهار وبلقيس بالليل».

إذا كان على الأديب أن يستعمل المصطلح ـ أي مصطلح، فيجب أن يوظفه لغاية، لا أن يكون هو غاية. ربما هذا هو أحد الأسباب في عدم التجاوب مع كتابات أدونيس لأنها تفتقر إلى التجربة، فلا يكون القارىء طرفاً فيها.

ومما زاد المسألة صعوبة، أن أدونيس يعتقد أنّ «كل ما يتعارف عليه الناس يصبح بالنسبة إليّ مقنناً أي خارج الشعر...»، وبما أنه ما من شاعر ـ قديم أو حديث ـ يستطيع الادعاء بتوليد معانٍ جديدة في كل قصيدة، أو أنه يستطيع إهمال كل ما تعارف عليه الناس، إلا أن أدونيس، حتى يضع مقولته موضع التنفذ، يلجأ إلى تعقيد ما هو بسيط.

لو أخذنا مشهد ميناء بحري: بواخر أجنبية، لغات مختلفة، عمال، نوارس، تفريغ حمولة، شحن حمولة، عربات نقل. ما الذي قاله أدونيس عن مشهد كهذا في «المهد»:

«ترى إلى البواخر تتدور قباباً تكتنز المحيط ومن كتابها مفتوحاً

على مدى الزرقة تسمع كلمات لم تألفها تفرغها على صفحات الشوارع رافعات وعربات/ محابر وأقلام من معدن آخر وكنت أسمع كلمات أخرى تتساقط على الأرصفة/يمتلىء وجهها بالجراح ولا شفاء لرضوضها وبين أسلاك الحديد وأسلاك القنّب يتصاعد الصخب

عمّال يفتحون خزائن الموج

عمّال يفرغون ويفرزون

عمّال يحزمون ويكوّمون

وترى إلى العرق يتدحرج على جباههم وأعناقهم، وتتمرأى فيه كأنك تتمرأى في عالم ماء جديد وترى إلى الطير تتكتب وتهجم تريد أن تشارك في هذه الضجة الخالقة وتنسيك طلاسم التقنية التي تكتب المدينة طلاسم كنت تتوسلها في طفولتك لتقرأ الغيب».

خذ الجملة الأولى، ومفادها: البواخر محملة، أنظر إليها كيف تعقّدت: «ترى إلى البواخر تتدوّر قباباً تكتنز المحيط». دعْ عنك معنى الفعل تتدوّر، فالبواخر والقباب والمحيط ليست رموزاً بل مسميّات واقعية، لذا يصعب أن تتكاثر في الذهن. وبـ «تتدوّر قباباً وتكتنز» يكون الرواية قد أسقط لهفته على مَنْ كان ينتظر تلك البواخر فعلاً (ولكن ما من أحد غيره ينتظر في كل المقطع) وهو ما يتعارض مع الجملة الأخيرة وتنسيك طلاسم التقنية التي تكتب المدينة طلاسم كنت تتوسلها في طفولتك لتقرأ الغيب».

خذ الجملة الثانية: «ومن كتابها مفتوحاً على مدى الزرقة تسمع كلمات لم تألفها، تفرغها على صفحات الشوارع رافعات وعربات/ محابر وأقلام من معدن آخر».

أصبحت جسور السفينة الخارجية كتاباً مفتوحاً، ما العلاقة؟

وعلى مدى الزرقة أيضاً، هل من ضرورة إلى «مدى الزرقة» خاصة وأنّ الباخرة اقتربت بدليل سماع الكلمات والتعرف إليها بأنها غير مألوفة، ومن البداهة أنها لو كانت بعيدة، لما توضحت الكلمات. ولا أدري حقاً ما أهمية عبارته «تفرغها على صفحات الشوارع رافعات وعربات». صفحات الشوارع مضللة من ناحيتين، الأولى إذا ربطت ب «ومن كتابها مفتوحاً» والثانية إنزال البضائع في الشوارع بدل العنابر أو في الأقل الأرصفة. وحين نقرأ «وكنتُ أسمع كلمات أخرى تتساقط على الأرصفة/ يمتلىء وجهها بالجراح ولا شفاء لرضوضها وبين أسلاك الحديد وأسلاك القنّب يتصاعد الصخب» يبلغ التناقض أشدّه. أين الفرح بالبواخر «تتدوّر قباباً تكتنز المحيط» خاصة إذا نظرنا إلى كلمات مثل جراح، لا شفاء لرضوضها، أسلاك، صخب. وبكلمة الصخب يتوقع القارىء أن تستمر حاسة السمع بالسرد، إلا أنه بدلاً من ذلك، يُنقل فجأة بدون مبرر منطقي أو فنّي إلى حاسة البصر:

«عمّال يفتحون خزائن الموج

عمال يفرغون ويفرزون

عمال يحزمون ويكوّمون».

ما الحاجة إلى مثل هذه التفاصيل الأولية؟ أمّا العمال يفتحون خزائن الموج، فتبدو وكأن الحمولة إن لم تكن قرصنة، فلقيا سندباديّة. ثم هل «يكوّمون» تدلّ على نظام حتى تثير الإعجاب! ومن كل الوقائع أعلاه، يصوّر أدونيس عملية استيراد، فلِمَ الفخر بها؟

على أية حال، حين نصل إلى عبارة: «وترى إلى العرق يتدحرج على جباههم وأعناقهم وتتمرأى فيه كأنك في ماء عالم جديد»

نكون قد وضعنا أيدينا على عيب يعاني منه الأدب العربي، وبالتحديد النرجسية التي لا يتورع فيها الأديب من أن يتمرأى حتى في العرق. يبدو أن الأديب العربي لما يزل في المرحلة البدائية من إسقاط الذات على الموجودات. وما دام لم يبلغ بعد، المرحلة الثانية مرحلة الاستبطان، فكيف نتوقع أن يعيش الموجودات، يفكر فيما تفكر، ويحسُّ بما تحس.

لنعد مرة أخرى إلى عبارة «كأنك تتمرأى في ماء عالم جديد». لِمَ جديد؟ هل العمال العدنيون هم الوحيدون الذين يعرقون؟

وبعد ذلك مباشرة ينتقل إلى «وترى إلى طيور البحر تتكتب وتهجم تريد أن تشارك في هذه الضجة الخالقة». إن كلمتي تتكتب وتهجم تهيئان كأن إلى عدوان، ذلك أن تتكتب تعيد إلى الذهن كتائب طيور النابغة، وإلا فالكتائب العسكرية. كيف تتساوق هاتان الكلمتان مع الضجة الخالقة؟

الكتابة لدى أدونيس عملية واعية ميكانيكية، أو هذا ما يوحيه قوله: «أوّل ما أفعله أن أفرّغ هذه اللغة من محتواها، وأحاول أن أشحنها بدلالات جديدة تخرجها من معناها الأصلي ثانياً أبدِّل علاقاتها بجاراتها. ثالثاً أغيّر جذرياً النسق الموضوعة فيه كقصيدة. وبهذه الأفعال الثلاثة يخيّل إليّ أنه يمكن أن أبتكر لغة جديدة... ولذا فإن على مَنْ يريد أن يفهمني، أن يفهم هذه الأفعال الثلاثة التي أقوم بها».

لا يمكن التعليق على بلاغات كهذه، إلا إذا وجدناها مطبّقة في كتاباته. وهكذا ستبقى في باب Wishful Thinking. ولكن يهمنا منها فقط وعيه بعملية الكتابة، فهو أولاً يتناقض مع دعوته إلى

القصيدة التي «يجب أن تكون فوضى طبيعة»، وثالثاً الاستغناء كلية عن العقل الباطن.

يظهر هذا الوعي في كتابات أدونيس في صورتين في الأقل، الأولى كتعليق كما في قوله:

«سمّى اللغة امرأة
والكتابة حبّاً
وأخذ يبحث عن أصداف
المحيطات في كلمات الهدهد، ـ
[والإشارة هنا إلى شيء آخر
غير بلقيس وغير سليمان].

والثانية في المتناقضات، أو الشيء وضدّه. كقوله:

لا شيء يملؤني وضوحاً كهذا الغموض»

(أو لعليّ تمتمت: لا شيء يملؤني غموضاً كهذا الوضوح) أو كقوله:

«الحجاب هو نفسه الضوء
الغرب إسم آخر للشرق».

المتناقضات ـ بلا ريب ـ صورة شعرية جميلة، وربما هي أثرى ما في الأدب الصوفي، وأهم إسهاماته، إلا أن خطورتها من تكرارها، بحيث تصبح وكأنها عادة أتوماتيكية. والعادات الفكرية، مذمومة لأنها يمكن التكهن بها. أكثر ما شاعت المتضادات في الإنكليزية في شعر تي. أس. أليوت، ولكن تقنيته متميزة، فهو كما يقول دينس دونوهيو Denis Donoghue، عن قصائده عموماً. إنها كثيراً ما تحاول الهرب من الحالة العاطفية التي أهاجتها ليس برغبة

بضدّها وإنما بالعمل في مجموعة مختلفة من الأحوال البديلة... المزاج لا يجاب بمزاج، مساوٍ ومعاكس ولكن بتنوع من الأمزجة...».

على أية حال، إن أهمية الأفكار تتأكد في التقنية التي يعالجها الشاعر، يمكن اختبار تقنية الشاعر في توظيف: ١ ـ الأفعال، ٢ ـ التشبيه، ٣ ـ الحواس، ٤ ـ المنظور.

رغم أهمية هذه النقاط، إلا أنه لا يتسنى ـ في هذه المساحة المحدودة ـ إلا أن نمرَّ سريعاً على النقطتين الأوليين.

يبدو أن عبقرية اللغة العربية تتجلى بأفعالها، بأفضل ما يكون عليه التجلّي. ويبدو كذلك، أن طريقة توظيف الفعل في القرآن إحدى معجزاته. لنأخذ مثلاً «فأجأها المخاض إلى جذع النخلة». وأجأته إليه أي ألجأته واضطررته إليه. قال زهير:

وجـارٍ سـار مـعـتـمـداً إلـيـكـم
أجـاءتـه المخـافـةُ والـرجـاءُ

وقال الزمخشري: «فأجاءها منقول من جاء إلا أن استعماله قد تغيّر بعد النقل إلى معنى الإلجاء» ولكنه لم يذكر لِمَ تغيّر، وما وجه الضرورة إلى نقله من جاء إلى أجاء، وألجأ موجودة؟ أضف إلى ذلك، أنَّ معنى الجيئة: الدم الذي يخرج من الجرح. ثم ما أقرب «فأجاءها المخاض» إلى فاجأها المخاض. ولا يخفى أن إيقاع حروف فأجاءها التي تتراوح من الشفة إلى البلعوم، وصعوبة نطق درجاتها الصوتية، لا تدلّ على المخاض فحسب، ولكنها تتداعى وتتصادى إلى أحاسيس لا يمكن الإحاطة بها بالكلمات.

ومن القصائد التي اشتهرت بأفعالها قصيدة المنخّل بن يزيد اليشكري:

ولقد دخلت على الفتاة الخدر في اليوم المطير

الكاعب الحسناء ترفلُ بالدمقس وبالحرير

فدخـل لا تعنـي قاموسيتها فقط. إنها أخذت أبعاداً أخرى ثلاثة:

أولاً من كلمة «ولقد» التي تعني للأسف: ـ التحقيق لغة. فإذا فُسِّرتْ كذلك، ضعف المعنى، لأن الشاعر يبدو معها وكأنه يريد إثبات شيء مشكوك في صحته. ولو أراد الشاعر هذا المعنى لقال «إني دخلتُ». الشاعر ربما كان يستعيد مع نفسه ـ ويتلذذ بما يستعيد ـ حدثاً فريداً، حلماً صعباً.

البعد الثاني من «اليوم المطير» وكأن الشاعر إنما دخل يطلب الحماية، وهذا هو معنى الدخيل قاموساً ومواضعة. أما البعد الثالث فيأتي من الخِدْر التي لا تعني السكن فقط، وإنما الظلام أيضاً. هكذا يصبح معنى الدخول: مغامرة عاطفية حثَّ عليها المطر في الظاهر، وربما تحت جنح الظلام. أمام هذه الخلفية، تظهر كلمة «ترفل» في البيت الثاني، على أشدّها دقة وتأثيراً. فهي بالإضافة إلى الخيال السمعي الواسع فيها، الذي يحتمل التداعيات الصوتية التالية (رفَّ، ترف، فلّ)، فإنها تشكل المزاج النقيض، لملابس الشاعر النديّة. أما من حيث الإيقاع الزمني، فإن معنى رفل: جرَّ ذيله وتبختر، وجرّ الذيل والتبختر، يعنيان بطء الحركة والأمان. قابل مزاج هذه الحركة بمزاج حركة الشاعر السريعة (ولقد دخلتُ)، وكأن المطر عجّله.

على هذا المنوال، يمكن تحليل الأفعال الأخرى في هذه القصيدة المتوازنة.

أما الأفعال التي استعملها أدونيس، فهي لا تؤدي إلا الأغراض

المنوطة بها عرفاً وقاموساً. وقد نجد في المقطع التالي برهاناً على عدم الدقة، في كيفية توظيف الفعل:

«لا أغنّي لتاجٍ ـ لا لكندة، أو هاشم، أو هشام، ـ

غضبي يشرد الآن في غيهب،

غضبي لا هروب ولا كبرياء».

رغم أن الكاتب هنا، يصرُّ على أنَّ غضبه ليس هروباً، إلا أنَّ الفعل «يشرد» يخذله، خاصة وأنّ الشرود يتمُّ في الغيهب، أي في حيث لا يُرى. أما كلمة «الآن» فمحشورة لتمشية الوزن ـ إذا أحسنّا الظنّ ـ وإلا فإنها قد أضعفت الصورة، لأنها تدلل على أن الغضب لم يعِ مولده من قبل. ولكن ما الذي أيقظه الآن؟ ومن أيِّ العناصر وُلِدَ؟ دلائل الأبيات السابقة تشير إلى الرفض، لا إلى الغضب، إلى موقف لا إلى انفعال. مع ذلك، فإن قوله: «لا أغني لتاج، ـ لا لكندة أو هاشم أو هشام» تكرار طالما سمعناه عن علاقة الفنان بالحاكم، منذ دعبل الخزاعي والوهراني حتى الآن. كما أن وضعها بتلك الصيغة السردية الباردة، جعلت الكاتب يحوّل الخبرة إلى شعار.

توفق أدونيس فقط في فعلين وردا في المقطع التالي من «المهد»:

«حقّ العشرين بعشرة، يا بلاش يا بلاش»

طفل يكرر نداءاته يسحب خيوط صوته بين سوق البزّ وسوق النحاس، فيما يرفع مرآته الصغيرة في اتجاه شمس تتسكع بين الأرجل...»

يصور فعل يسحب، وتتسكع مزاجين متلازمين رغم اختلافهما، مزاج الكساد، ومزاج الملل والكسل. كان الطفل

وكأنه يسحب خيوط صنّارته، بعد أن ناصف ثمن بضاعته، ومما زاد الصورة كثافة وإيلاماً، أنّ خيوط الطفل الصوتية، تقارن بالبزّ من حيث النعومة، وبالنحاس من حيث الرنين والضوضاء. كساد كهذا، لا بدّ أن يؤدي إلى الملل، ويظهر على أشدّه في جملة «تتسكع بين الأرجل». الفعل تتسكع هنا يرمي إلى بطء حركة الزمن، وهو مزاج مضخَّم للركود ـ المالي والنفسي ـ، وممدداً لحالته الزمينة. أما «بين الأرجل»، فلمن تعيّن موقع الشمس على الأرض بقدر ما عيّنت موقع الطفل وجلسته، وإلى حدّ ما حجمه الذي يمكن قياسه برفع المرآة من جهة، وبمستوى نظر الطفل للأرجل.

بالإضافة إلى قلة الانتفاع من الفعل، فإن التشبيه في كتابات أدونيس (يقتصر الحديث هنا على الكاف ومثل) قليل، وحتى هذا القليل لا يخلو من تخلخل في المنطق والتوقيت. التشبيه هنا، ليس بمعنى مقابلة مزاج بمزاج لتوكيده أو تضخيمه، وإنما بمعنى الانتقال من حالة إلى حالة، أيْ قطع السلسلة الزمانية والمكانية للحدث، وبذلك ينقطع الروان ويحلّ اللامتوقع، لدرجةٍ يصبح معها التشبيه غاية في حدٍّ ذاته، كما جاء في القرآن: ﴿فمثله كمثل كلب إنْ تحملْ عليه يلهثْ أو تتركْه يلهث﴾.

أو كقول المنخّل:

فدفعتها، فتدافعتْ

مشي القطاة إلى الغديرِ

كان القارىء يتوقع من رجل وامرأة وحيدين في خدر، وبعد الدفع والتدافع، أن يأخذ الحدث مجراه الطبيعي، فإذا بالشاعر ينتقل في الشطر الثاني من مكان إلى آخر، ومن زمان إلى سواه، وبذلك شوّش ما كان يتوقعه القارىء.

ولكن كيف تشبّه حاكماً خسر معركة، وأمامه الخرائط منشورة؟ كيف تطيل صمته؟ كيف تطيل حيرته؟ كيف تتشفى به بأكبر مدة زمنية ممكنة؟ قال الشاعر الإيرلندي دبليو. بي. ييتس YEATS:

سيّدنا القيصر في الخيمة

حيث الخرائط ممدودة

عينان مثبتتان على لا شيء

يده تحت رأسه

ذهنه يجري على الصمت

مثل ذبابة طويلة السيقان فوق ماء النهر».

على ضوء الأمثلة أعلاه، نعود إلى أدونيس. يقول: «جدرانٌ يكاد الملاط التي يثبتها أن يذوب كالحبر». أية علاقة تشبيهيّة بين الملاط والحبر؟ وإن وُجدت فهل أصبحت الصورة أكثر إقناعاً، أم أكثر تسيباً؟ الجدران لا تقوم إلا بالملاط حقاً، فهل الكلمات لا تقوم إلا بالحبر؟ لننظر في الفعل «أن يذوب» ثانية. أما أضرّت بالملاط وبالحبر، هل يذوب الملاط، هل يذوب الحبر؟

ويقول في تشبيه آخر:

«أجلس في مقاهٍ تذكّر بمقهى العميان

في أروقة الباليه - رويال - مع متعبين

من كل نوع

ينفشون الساعات كالقطن».

ما العلاقة بين نفش الساعات والقطن. والمعنى أنهم يمططون الوقت سدى؟ ثم أليس في نفش القطن ما يدلّ على العمل،

ومحاولة الجدّة والنظارة والنظافة؟ قد تكون، أو لا تكون ثمة علاقة بين هذا القطن والعهن (وهو الصوف المصبّغ ألواناً) المذكور في آيتين في القرآن، وفي كلتا المرتين يأتي على شكل مشبَّه به: «يوم يكون الناس كالفراش المبثوث، وتكون الجبال كالعهن المنفوش» و«يوم تكون السماء كالمهل. وتكون الجبال كالعهن». فلو دققنا في الآية الأولى، لتبين على الفور أن لا عاصم، إذا جاءت الساعة. فتشبيه الناس بالفَراش المنتشر منطقية تماماً، لأنه لا يطير باستقامة، وكأن البشر يترنحون. الفراشات من ناحية أخرى وراء الألوان. والجبال ذات الألوان ملاجيء للخائفين كما يُعتقد ولكنها أصبحت خفيفة مثل الصوف وأحبولة لأجنحة الفراشات، فأين المفر؟

ويقول في تشبيه آخر: («ما هذه النساء، ما هذه الكتب! يتعجب الثائر الضيف الذي لا يلبث أن يضيع كمثل نقطة، في سطر، في هامش، في زاوية ما». يبدو أن أصل التشبيه من «ضياع قطرة في بحر»، وإلا كيف تضيع النقطة في سطر في هامش، في زاوية ما، إن لم تكن إهمالاً أو سهواً. وإذا كانت مجرد نقطة، لا تُحلي ولا تُمر، فما أهمية ضياعها، وما أهمية الانتباه إلى ضياعها؟

ويقول: «مع نساء يحملن على أكتافهنَّ هموماً بلون الزبيب، وليس لأقدامهنَّ إلا شهوة واحدة: أن تقبلها الريح». هل يمكن تشبيه دكنة الهموم بلون الزبيب، وننسى الحلاوة؟ وكيف تتساوق الهموم على الأكتاف، مع شهوة الأقدام لِقُبلِ الريح؟ الحفا إذنْ ليس ظاهرة اقتصادية ابتلي بها الفقراء، وإنما ترف وعشق.

قصارى القول، إن أدونيس كاتب غنائي من حيث المعالجة، وسلفي محافظ من حيث الموضوع وهو يتشابه مع الشاعر القديم بملامح كثيرة:

١ ـ يتعامل الشاعر القديم مع القراء وكأنهم أقلّ شأناً، لا أهمية لهم إلا بالقدر الذي يجيدون فيه دور المتلقي. القارىء باختصار طفل قاصر لا يحق له التصرف بممتلكاته، ودوره التفرّج على معجزات الشاعر.

٢ ـ الشاعر القديم يتكبر على كل ما هو يومي وعادي، ولا يُعنى إلا بالجسيم من الأمور.

٣ ـ الشاعر القديم لا يوظف إلا حاسة البصر وحاسة السمع في رسم الصورة الشعرية، ولم يوظف أدونيس إلا حاسة البصر، وبعضاً من حاسة السمع.

٤ ـ الشاعر القديم يبدأ بكتابة الحدث من نقطة عالية في الانفعال، فلا يُعنى بكيفيّة نموّ مراحل التجربة أو المعرفة.

٥ ـ يوظف الشاعر القديم، التاريخ إما للإتعاظ وإما للزخرفة، وهو في الحالين تاريخ مقطوع، غير متواصل مع الحاضر.

٦ ـ الشاعر القديم لم يكتب قصيدة ذات بعدين إلا ما ندر.

الشعر الشماطيط

ما الذي تسمّي به الشعر الحديث، إن كان هيناً ومستغلقاً؟ لو استبدلنا مصطلح الشعر الغامض، بالشعر الشماطيط (أي ذا الألفاظ السائبة)، لتجنبنا شيئين في آن واحد: أولاً الشعر الأوروبي الغامض ومسوّغاته الموضوعية، ثانياً: البحوث التي تبرّر الشعر الشماطيط، لوجود ما خيّل للباحثين من شبه له بالشعر الأجنبي وهو رأي بُسْر لم يُرطِبْ بعد.

الشعر العربي ـ بمجمله ـ واضح. لكن لا شكّ يصعب فيه لفظ هنا، وتركيب لغوي هناك، أو إشارة إلى تاريخ معفر، أو تمويه لمعتقد يزويه قائله، ويستر خبره. حتى الشعر الصوفي. يبدو لأول وهلة، مستغلقاً، لما يشيع فيه من مصطلحات خاصة يتطاعمها في العادة أبناء مهنة واحدة Jargon، لكن لا يمكن اعتباره غامضاً بأي حال، لأن هدفه واضح، ومرسوم مسبقاً، وأدواته حسيّة كالراح والكاس والصفات النسوية والغلمانية.

الشعر الأوروبي الغامض ـ عموماً ـ هو ما استعصت على كاتبه وبالتالي على قارئه، دوافعه، لأنها من الخزائن المدفونة في العقل

الباطن. علاقة ألفاظه بالقاموس، كعلاقة البيضة بالطائر، أو علاقة الطين بالإنسان، أو علاقة الزيت باللوحة، أمّا أفكاره فلها فعل الهواجس تستوطن الحواسّ كلها مرة واحدة، ولا تنفرد بواحدة منها، ومن علاماتها، الوجيف.

انتشر الشعر الشماطيط ـ أول ما انتشر ـ على أيدي شعراء لبنانيين وسوريين متلبننين وتبنته إعلامياً، مجلتا «شعر» و«مواقف» من باب حمل لواء التجديد والحداثة. نظر القرّاء إلى هذا الشعر أول الأمر، نظرة جادة، على اعتبار أنه امتداد طبيعي لشلّة متميزة من الشعراء السوريين واللبنانيين (إلياس أبو شبكة، وعمر أبو ريشة، والأخطل الصغير، والريحاني وجبران، وإيليا أبو ماضي وميخائيل نعيمة..)، وكذلك على اعتبار أن رعيله الأول معمدانيون يبشرون بقيم جديدة، ولكنهم وقفوا عند عتبات التبشير. انتمى بعض الشماطيطيين إلى التصوف، بلا تصوّف أو زهد، واقترضوا مصطلحات «المتناقضات» أو ما أسماه الصوفيون بـ «الثابت والمتغير»، بلا جوع، أو ظمأ أو عشق وتفان. من ناحية أخرى، قرأوا الشعر الأجنبي (الفرنسي بخاصة) في غير بيئته، وفي كلتا الحالتين، كانوا كمن ينقل أشجاراً مثمرة، إلى مستنبتات زجاجية في بيئة أخرى. كذا ولد هذا الشعر. ألفاظ، دون مواضعاتها الثقافية والاجتماعية كودع قارئة البخت، يتوقف معناها على الصدفة المحض.

من الغريب، وقد لا يكون غريباً عند انعام النظر، أن الشعر الشماطيط انتقل إلى العراق في الستينات وإلى شعراء أفراد بليبيا والبحرين والمغرب، شبّوا عليه وشابوا، لأنهم من فرط ما أصابوا من بيع الشَّبَه، لم يجدوا مبرراً للتعامل بالذهب.

كانت الأجيال العربية منذ الخمسينات نهباً لشعارات غاية في الصدق النظري، وغاية في الفشل العملي، كانت في متاهة مكتظة بالفوضى والانكسارات والانتكاسات، وفي زمن الاحباطات يشيع السحر والعرافة، وتحلُّ الغيبيات محل النظريات العلمية. هكذا وجد الكتّاب الناشئة، والقراء غير المحترفين، سلوى في الشعر الشماطيط، كمن ضاقت به الحيل، فوجد في كلمات الساحر الغامضة، عزاءً له قوة البلسم. قال بيراندللو على لسان الأب في مسرحية «ستة شخصيات تبحث عن مؤلف»:

«نعم كلمات، كلمات! حين يواجهنا شيء لا نفهمه، وحين يواجهنا شعور بالشر يبدو كأنه سيبتلعنا، ألا نجد عزاء بكلمة لا تعني شيئاً، لكنها تهدِّئنا».

القصيدة الشماطيط، كبابٍ مقفل أمام خربة مهجورة، بلا حيطان. الشعراء الشماطيط، ـ كما يبدو ـ لا يفرقون بين ورقة بلا إرادة في زوبعة، وبين طائرة ورقية دقيقة الموازين، غصنها خيط، وجذرها يد.

كما لا يجوز وضع البوستر ـ رغم أهميته ـ ولوحة الرسم في معيار واحد، ولا الرقص الفولكلوري ـ رغم أهميته ـ ورقص الباليه في معيار واحه، ولا صانع الدمى ـ رغم أهميته ـ والنحات في معيار واحد، ولا الجاز ـ رغم أهميته والموسيقى الكلاسيك في معيار واحد، كذلك ينبو وينشز وضع الشعر الصحفي والشعر الأدبي في معيار واحد.

ماذا لو استعيض عن الرسم بالبوستر، وعن الباليه بالرقص الفولكلوري، وعن النحت بالدمى، وعن الموسيقى الكلاسيك بالجاز؟ كذلك يبات الأمر جللاً وشيئاً إداً، إذا احتل وضع الشعر الصحفي كل الميدان، فقضى الغصن المطعم على ثمر الشجرة الأم.

لتفشي الشعر الصحفي، دزينة من الأسباب في كفة، وسهولته بالدرجة الأولى في الكفة الثانية، منها أن اليسار العربي في الخمسينات، وهو في أتون توعية الجماهير وتحريكها واستثمارها، وَزَن الشعر بقابلية تواصله، وبسرعة مفهوميته ومهضوميته، أو هكذا كان الانطباع السائد، عملياً.

اليسار العراقي، الذي ربط المحلية بالعالمية، وأكّد على تماثل الإنسان في كل مكان، وقع في إشكالية محيرة، فمن ناحية، فضل في الشعر العمودي، فنيات «الجواهري» على شعبيات «بحر العلوم»، ومن ناحية أخرى استقبل الشعر الصحفي باستبشار، وتهاون عن السياب فترة.

المهم، هو الكفة الثانية: أي تفشي الشعر الصحفي الذي سعى إلى البساطة فوقع في السهولة. وتحت طائلة الانتشار بالانتماء إلى التراث الانساني، استرفد الشعراء الصحفيون، التجارب الأجنبية، ولا عيب في ذلك، لو أنهم فتشوا أيضاً عن البساطة في بعض المقطوعات القديمة.

بلا تورع، أو دراسة علمية حقيقية، اندفع بعض الشعراء الصحفيين العراقيين إلى بساطة ناظم حكمت، بينما نشد الشعراء المصريون بساطة تي. أس. أليوت. لم تفطن الفئة الأولى - في الأكثر - إلى أن اللغة التركية، محكيّها ومكتوبها، واحدة، ومن هنا أحد أسرار بساطة ناظم حكمت، فنقلوا عنه آليات الحديث اليومي بلا تريّث فاكتظت بالسرد والتراكم، ورووا الحدث السياسي العابر بتحامل، ففقد الاتزان. المعروف أدبياً أن أنباء كهذه تتجلى أهميتها في عاديتها. ويظهر أن الفئة الثانية، ظنت أن البساطة بساطة لا غير، ما دامت اللفظة بالإنكليزية Simplicity، تعني البساطة في قاموسيتها، ولكن ظاهرياً. فالبساطة التي وُصِف بها شعر إليوت، تعني بالإضافة إلى ذلك، التجريد والإيجاز بلغة مجازية. تجسدت فلسفته على أفضل ما يكون في المقطع الأخير من الرباعيات الأربع:

(حالة من البساطة التامة

تكلف لا أقل من كل شيء)

وهذا تطور طبيعي، زامن مدرسة الصوريين Imagists (كما اصطلح عليها بالعربية، وإلا فهي مدرسة اللغة المجازية) التي دعت إلى البساطة والتجريد والإيجاز بلغة مجازية. إنها بساطة معقدة Sophistication، أي رفيعة وهي أشبه شيء براقصة الباليه التي تخفي بليونتها ولدانتها سنوات مرهقة من التمارين، وبرشاقتها والانسياب تخفي عضلاتها المروّضة القوية.

ترعرع الخطاب الصحفي ـ ربما لأول مرة ـ في العصر العباسي. ولكن لِمَ لم تظهر صحيفة منوعة الأبواب، يضطلع بها أكثر من قلم ولو بشكل بدائي؟ هبها بأعداد محدودة تعلّق في الأماكن العامة. الظروف الموضوعية، زمانئذٍ، على أشدها نضجاً. بعض الأبواب، كما نعرفها اليوم، كانت قائمة، رواة التاريخ مثلاً (وما أكثرهم في العصر العباسي، وأقلّ المؤرخين!)، غطوا الأخبار الخارجية والداخلية، ولم ينسوا تشريفات الملوك ومجالسهم، والوفيات والطرائف والكوارث الطبيعية، والتهارشات الطائفية. ثم حُبِّرت أخبار القيان والجواري، وديارات الخمور والقفويين والشعراء المتهتكين، وانتشرت تفاصيل الرحلات السندبادية، وعلم الحيل والسيمياء، وشعر التهاني بالأعياد الوطنية والدينية، والإبلال من مرض، والشكر على هدية، ثم الضحك بأقل كمية من اللؤم على البخلاء، والاستمتاع بنوادر الأشعبيين، والثقلاء والعشاق المصروعين، والطبخ وأطباق اللحوم والمعجنات، ومسلسلة ألف ليلة وليلة والكشاكيل. وفي باب الرياضة: الصيد والطرد، والضرب بالبندق، وسباق الخيول. هذه أبواب، لو اجتمعت في نشرة واحدة، لأصبحت جريدة دورية من نوع ما، ذات أسلوب إخباري، ومعالجة آنية، تميزانها عن الأدب.

لم يحدث شيء من هذا القبيل. النتيجة: أن التصقت الصحافة بالأدب، التصاق الجذع بالجذر. حتى حينما وفدت الصحافة المطبوعة في القرن الماضي، بقي كتّابها خليطاً، بين بين، لا هو هذا، ولا هو ذاك.

تتجسد هذه الهجنة اليوم، على أكثر ما تكون وضوحاً فيما يكتبه محمد حسنين هيكل. ولئن قُرىء باللغة العربية، فذلك لأن بعض القراء، ما يزالون تحت سحر حدوتات السلاطين، يسترخون لعبارات: قال لي. وقلت له، وطلب مني فأجبته، وسألني هاتفياً: أين كنت ليلة أمس؟ فذكرته، فاعتذر ضاحكاً، وقال لي تعال عندي الليلة. فتركت كل شيء ووصلت قبل الموعد بساعة وكان بانتظاري!!

أشدُّ وضوحاً، أن مقالات هيكل المترجمة إلى الإنكليزية، تبدو قليلة الفائدة ومملّة. طولها محزن. المسألة أكثر خطورة، حينما يتعلق الأمر بالنقاد الذين درسوا الشعر الحديث، ولم يلتفتوا إلى المعالجة الصحفية فيه. شعراء بالجملة: سوريون ومصريون وفلسطينيون وعراقيون، (عراقيون على وجه الخصوص، هم أول من دشّن الشعر الصحفي) اشتهروا وترجمت أشعارهم، وكتبت عنهم أطروحات، إلا لأن شعرهم طيّع كاللبان، اجترته عقول سياسية يومية الهموم، وتبنته أحزاب تفتش عن لسان، لأنها من طينة التكوينات العشائرية الموروثة.

الشعر الصحفي كالنبأ، أهميته من طزاجته وسبقه، وهو مثله مرهون بمسبباته، إن خبت خبا. حتى أكثر الأضواء سطوعاً، إن هي انطفأت، لا تترك أثراً حواليها.

رمزا الظلام والريح

وقع بين يديَّ ديوان صغير لشاعر مشهور معاصر. مما يثير الانتباه والدهشة في هذا الديوان، محوران أساسيان تدور حولهما معظم القصائد، وهما الريح والظلام، لا على أساس أنهما ظاهرتان فنيتان تَوسَّع الشاعر في إغنائهما بالرموز والدلالات، لا على أساس انهما ظاهرتان طبيعيتان تضخمان الصور الشعرية، ولكنهما لازمتان يرتدُّ إليهما الشاعر كلما ضاق تعبيراً وفكرة. فهنا الريح ليست باردة ولا حارّة ولا حتى فاترة، ليست ترحالية وليست مستوطنة تدور بلا هدف، لا تسفح ولا تثلج، تصيب القصيدة بالدوخة والقارىء بالنفرة. ما من سبيل لإكمال قصيدة من هذا النوع، إلا إذا أردت أن تختبر صبرك. أمّا ظلامه فخالٍ من الطعم والرائحة والصوت. خالٍ حتى من الظلام! حتى تكون الريح ذات تأثير فنّي أشدّ، فلا بدّ من مسرحتها. لا بدّ من تعيين موقعها وقوّتها واتجاهها وغايتها، بحيث يبدو لأضعف الرياح مفعول الأعاصير والزوابع. ريح صغيرة جدّاً مثلاً ناتجة عن حركة يدٍ أو ثوب أو تأوّه وتهدد ضوء شمعة في طريق غير مأمونة، أو ريح تخاتل مدخّناً

استعرت فيه شهوة التدخين ولا يملك إلا عود ثقاب واحداً في عرض الشارع.

بالتالي هل تقيس القشّة التي قصمت ظهر البعير بوزنها أم بطولها أم بعرضها؟ أم أنك تقيسها بترتيبها الحسابي وتوقيتها الزمني؟ الشعر الجيد لا ريب ترتيب وتوقيت، سواء أقديماً كان أم حديثاً.

كانت الريح منذ البابليين وكلكامش، قوّة غيبية تقتلع مدناً برمّتها مرّة، أو تجير عدلاً مهضوماً. فهي بهذا المعنى قوة واعية، أو مدفوعة بقوة واعية، لا تهبّ إلاّ في الملمات الكبرى، وحينما يبلغ السيل الزبى. ولكن مع خفوت الأساطير، والآستيطان في المدن، لم تعد للريح تلك السطوة الفيضانية الجائحة. بيد أن الاحتدامات السياسية وركود الحياة في العالم العربي في الثلث الأول من هذا القرن، أعادت للرياح بعض هيبة في الشعر، وإن كانت هيبة رومانسية، فباتت رمزاً لقوى غاشمة يتحدّاها الشاعر، أو هي طاقات مخزونة في الشاعر نفسه يفجّرها بوجه السدود والحيلولات التي تقف في طريق تقدمه.

من هنا أخذت الرياح، سواء ببعدها الغيبي، أم ببعدها السياسي ثقلاً نوعياً وأهمية فنيّة ولو على درجات. وهي لا تختلف عن أية مادة خام، تكمن أهميتها في استعمالاتها بالدرجة الأولى. فالذهب ذهب له قيمة ماديّة، ولكنَّ صنع قلادة منه، فنّ تفوق قيمته التاريخية والجمالية آلاف المرّات قيمته الأصلية.

للأسف لم يلتفتْ بعض الشعراء إلى البعد الثاني أو الأبعاد الأخرى للريح، فدخلت في القصائد وخرجت دون أن تترك أثراً، لأنها مهدودة فالتة تدور بغير هدى. أي أنها ريح غير ممسرحة، لا

تتفاعل مع بقية العناصر الدرامية في القصيدة. غثياناً في النفس ما تخلّف، وصدعاً في الصدغ.

قلنا لا بدّ للمادة الخام من صياغة وصناعة، لا بدّ لها من تمسرح. فلو أخذنا على سبيل المثال مسرحية «بروموثيوس طليقاً» لأسخيلوس، لرأينا كيف مسرح الريح وما الأبعاد التي أعطاها إياها. يقاد بروموثيوس «إلى أبعد منطقة على الأرض»، إلى «بريّة ليس فيها أثر لقدم» حيث يُسمر على صخور قمة جبليّة بسلاسل قوية.

في تلك القمة المعزولة لا يسمع صوتاً ولا يرى شكلاً إنسانياً. أشعة الشمس المحرقة تسفعه. وكل ساعة تتغير، تجلبُ معها ألماً جديداً يعصر جسده. إن دخول الريح في موقف كهذا يكون له دور استثنائي، فهي سافعة مع الشمس ومجمّدة صرصر في الليل. الأنكى أن بروموثيوس مشدود لا يقوى على أية حيلة لتفادي أيّ منهما.

لم يحتج أسخيلوس إلى تكرار الشمس أو الريح. فهما متواصلان على الضحيّة العاجزة عن الانفلات. وهكذا يطلع بروميثوس في هذا الجحيم وحيداً يناشد «السماء المباركة والريح السريعة الأجنحة والجداول المتواثبة» أن تهبّ إلى نجدته. ربما لأن الجداول والأنهار تعني في الفكر الأوروبي عموماً، جريان الزمن. لا يخفى أن هذه المناشدة أخذت ثلاثة أبعاد: السماء والأرض وما بينهما، للتدليل على سعة المصيبة وضخامتها.

تتجسد هذه الأبعاد بأكثر تفصيلاً بعد ذلك مباشرة:

«يا أيها الضحك الذي لا يحصى لأمواج البحر

يا أيتها الأرض أمّ الحياة

إليك، وإلى دائرة الشمس التي لا يخفى عليها شيء، أتضرع».

بلغ الخوف بيروموثيوس كل مبلغ حين سمع صوتاً وشمّ هواء الأرجاء. سمع الصوت يقترب إليه أكثر، سمع حفيفاً هل هو حفيف طيور؟ لم يفكر بالبشر ما داموا غير قادرين على الارتقاء إلى تلك القمة المنعزلة. مع ذلك يقول:

«أيّا كان القادم فإنه يجلب الخوف»

ورغم طمأنة الكورس له، فإنه يصيح:

«لقد أصبحت ألعوبة تعسة بيد كل ريح».

وفي آخر المسرحية حين تأخذ التهديدات دور الفعل والتطبيق يصرخ بروموثيوس:

«الغبار يرقص في نافورة مدوّمة

هبوبات الرياح الأربع تتهاوش معاً

تنتظم في صفوف للمعركة».

وهكذا بدا بروموثيوس هدفاً مستهدفاً تغزوه المصائب من كل جانب.

أمّا المحور الثاني الذي دار عليه جلُّ هذا الديوان فهو الظلام والليل، ولكن رغم تكررهما بقيا في عزلة لا يتفاعلان إنْ سلباً أو إيجاباً، فهما أقرب إلى الإلحاح واللجاجة. إن كثرة الأدوية لا تعني أن الصيدلي أكثر صحة، كما أن الصرّاف على كثرة ما تمرّ بين يديه من صكوك وتحويلات عملة ونقود، لا يمكن اعتباره غنياً أو خبيراً بالاقتصاد.

قد يكون من باب المستحيل إحصاء الليل والظلام وما إليهما في الشعر العربي، ولكن على العموم يعتبر الليل مجلبة للهم

والأرق، وإثارة لذكريات لم تفطم بعد. يخطر على البال في هذا الباب الليل الذي شاع في شعر المهلهل التغلبي:

«وصار الليل مشتملاً علينا

كأنَّ الليل ليس له نهارُ

وعلى الرغم من تعدد صيغ الليل في شعر المهلهل، في مراثيه لأخيه كليب فإنه لم يتعدد فهو لم يتفاعل مع ملاهي الشاعر السابقة، ولا مع معتقداته أو قناعاته، أنه أشبه ما يكون بستارة أسدلت على ما مضى، ليل أنجبه الموت فاصطبغت به كل الأشياء التي تحيط بالشاعر. بكلمات أخرى، أصبح الشاعر أكثر فقراً فأجدب، بهذا الموت ـ الليل، خاصة وأنه لم يصبَّ إلا في قناة واحدة واضحة هي الثأر.

يمكن القول إن الليل لم يتطور إلا في شعر أبي نواس وإلياس أبي شبكة. فالأول جعل الظلام مشعّاً، وكأنه سرٌّ مكتوم يتجدد في كتمانه ويغمض ويعمق. الأشياء في نظر أبي نواس لا تفصح عن جوهرها إلا إذا تعتقّت في ظلامها، ونورها داخلي ينبع من ذاتها، فلا عجب إن هو كان من الصباح والضوء الخارجي.

أما إلياس أبو شبكة، فإنه كما يبدو أوّل شاعر عربي أضفى على اللّيل هموماً وجودية، ودلالات روحية حتى في أكثر الأشياء حسيّة وتجسيداً. (لا بدّ من عودة لليل أبو نواس وإلياس أبي شبكة في مناسبة أخرى).

يمكن القول أن جيمس جويس هو من أخطر مَنْ عالجوا الظلام كنهاية حتمية للأشياء. يبدو الأمر بديهياً ولكن. ففي قصته القصيرة «عربي» قابل جويس بين قوة الظلام والقوة الكهربائية التي ترمز إلى قدرة الإنسان. الأطفال الصغار يلعبون، وفي الظل

يختفون عن أنظار الكبار ولكنّ الظلام المنحدر إليهم حتى قبل العشاء في الشتاء، سيسوقهم إلى بيوتهم ويرقد هو بكل جبروت واسترخاء. أمّا الظلام الذي ران على الغرفة المتروكة التي مات فيها القسّ الخيّر، فهو ظلام متعفن راكد تسري رائحته الخمجة إلى الغرف الأخرى. هذه القصة بسيطة، كأي عمل متقن كبير. تقرأها فتندهش، لا تكاد تعثر على أي شيء يميّزها، ولكنها كالجرح في شجرة يكبر ويكبر يوماً بعد يوم.

أخطر الظلامات المتعفنة، هي التي لا يتحدث عنها المؤلف، ولكنه يريك ما هو ضدَّها، وعليك أن تقيس العطشان مثلاً بالطريقة التي يكرع بها العطشان الماء. فالسجن في أوبرا فيدليو لبتهوفن لم يصوَّر من الداخل، ولكنك تقيسه بالطريقة التي يخرج بها السجناء لدقائق لاستنشاق الهواء النقي في الباحة، وبأيديهم التي يضعونها على عيونهم لأنهم لا يقوون على رؤية النور. يعتبر هذا الكورس، أعظم ما كتب للكورسات في تاريخ الموسيقى.

جماعة أثر جماعة يخرج السجناء بخطوات متصدئة من كثرة الخمول، الفئة الأولى تنشد، ثم يتراكم فوقها إنشاء الفئة الثانية، ثم يعلو فوقهما إنشاء الفئة الثالثة، وهكذا يولد بحر أمام عينيك. بحر من الأصوات والأوتار الموسيقية، ممتلئة بالأفراح التي أنهكتها الأحزان السابقة وضعضعها الانتظار.

تسمع هذا الكورس، وكأن الحياة ولدت من جديد.

تتردد في الكتابات النقدية الحديثة عبارة الموسيقى الداخلية للشعر، خاصة لدى هؤلاء الذين سنحت لهم الفرص، لقراءة المؤلفات النقدية بلغاتها الأصلية، لكنها على كثرة ترددها، لم تزد إلا غموضاً، مع ذلك فقد التصقت بالشعر الحديث في معرض درء الاتهام عنه الموحي بخلوه من الموسيقى.

مهما يكن الأمر، لم يتصد ناقد ـ كما يبدو ـ لتحليل الموسيقى الداخلية المعنية من جهة، أو كيفية استنباطها والتمتع بها من جهة أخرى. يمكن ـ بصورة ما ـ إساغة هذا التقصير وتبريره. فالموسيقى الداخلية إحساس تختلف كميته، وكذلك نوعيته من فرد إلى فردٍ، كالاستجابة إلى العطور والألوان والأصوات، ما إن تعطي عشرة أسباب لها حتى تخفي عليك عشرات أخرى.

بالمقابل، فإن ما وضعه الأقدمون لقياس موسيقى الشعر القديم، أضرت به من حيث قدَّرتْ أنها تنفعه، وكأن الشعر لا يقاس إلا بالتفاعيل الفراهيدية المدرسية، وهي كالفتاة التي تنطبق عليها كل شروط الجمال، لا يعني أنها أكثر ذكاءً وفطنة، ولا حتى أحدّ فتنة،

كما لا يعني أن ذريتها ستكون موفورة الصحة، أو أنها أكثر لماحية وريادة.

فوق ذلك، حاول الأقدمون كذلك، اختراع قواعد ذوقية للألفاظ فقسمت إلى شعرية وحوشية، إلى موسيقية وناشزة، وكأن الألفاظ ولدت بجينات ثابتة ثم أضافوا القوافي وخصصوا لها علماً أسموه «علم القوافي».

هذه البحوث وما إليها، معنية بالدرجة الأولى بدراسة الموسيقى الخارجية للشعر، وهي نقر على القشرة الخارجية وليست إصغاء لعمليات نمو اللب، خشخشة الريح في الغصن. وليست إصغاء، للتفاعلات الكيمياوية من نتح وكلوروفيل وشمس.

الموسيقى الخارجية بهذا المعنى نطق وصدى، أما الموسيقى الداخلية فاصغاء تام بكل الحواس، يصعد بك بيتهوفن مثلاً إلى أعلى القمم الروحية، تسبح في أنقى البحيرات، وتحلق وتحلق، ومرة واحدة، تتوقف الآلات الموسيقية وهي في أعلى طاقاتها الصوتية، فتسقط في صمت أكثر صراخاً وهولاً، وكأنما تكوم عليك جبل.

في مسرحية «أي يا جو» التلفزيونية لصامويل بيكت، أكبر للصمت أكبر مساحة من الحوار، وهو وإن قاسه الكاتب بالثواني، إلا أنه كغصة طويلة اختنقت بشتى الانفعالات، إنها تبدو للمشاهد، وكأنها ثوان راكدة، وكل ثانية فيها أطول من مئات الثواني الزمنية.

وما من بطل آخر في مسرحية، «في انتظار غودو» إلا الصمت وما الحوار البطيء الممل المتبادل، إلا كتثاؤب تتناوبه مجموعة فرض عليها الصحو بعد ليل شاق ساهر.

على أية حال، إن هي إلا بديهية، أن لا موسيقى بدون سلم،

سواء أكانت في لوحة رسم أم نحت أم رقص أم تأليف لفظي شعراً أم نثراً. على هذا يمكن القول إن هناك من النثر ما هو أجود الشعر، وقد يكون بعض الشعر أردأ النثر، بحيث لا تجد فيه هلة ولا بلة. على العموم لا بد للكاتب من معرفة التدرجات الهورمونية في اللون والحركة والصوت أولاً ومن توقيت توظيفها، وهذا هو الأهم في التأليف الشعري، بحيث تبدو اللفظة على أشدها وقعاً وجرساً، وحتى وإن كانت حروفها كامدة، وعلى أشدها لألأة وإن كانت غائمة ومعتمة. فقط إذا أحسنت تصوير السكون سيكون لصوت الإبرة زلزلة وارتطام صخور. فقط إذا جسدت صلابة الظلمة يكون للنور طعم الماء في صحراء قحط.

يعمد الشاعر لسكب عواطفه إلى إحدى حواسه الخمس، ولا تتكثف الصورة الشعرية إلا باستعمال حاستين معاً، كالسمع والبصر، أو السمع واللمس، أو البصر والشم... الخ أما شاعر كرامبو مثلاً فإنه يعمد إلى «تدمير الحواس» أي إلى مزجها جميعاً، فتظهر لنا صورة شعرية متواشجة مؤثرة وشاملة، ثم يختار الشاعر، لا إرادياً ـ الوعاء الذي يسكب فيه تلك العواطف، فقد يختار اللون وتدرجاته، أو الصوت وتدرجاته، أو الحركة وتدرجاتها.

إن هذه التدرجات، هي ما يمكن أن نعني بها الموسيقى الداخلية للوحة أو النحت، أو الرقص أو النص اللفظي، وما همَّ بعد ذلك إن كان النص نثراً أو شعراً. لنأخذ مقطوعة قديمة، ونحاول أن نتبع تدرجات الحركة وأصداءها فيها:

«أنزلني الدهرُ على حكمه

من شامخ عالٍ إلى خفضِ

لـولا بـنـيّـات كـزغـب الـقـطـا
أجـمـعـن مـن بـعـضٍ إلـى بـعـضِ
لـكـان لـي مـضـطـرب واسـع
فـي الأرض ذات الـطـول والـعـرضِ
وإنمـا أولادنـا بـيـنـنـا
أكـبـادنـا تمـشـي عـلـى الأرضِ
لـو هـبّـت الـريـح عـلـى بـعـضـهـم
لامـتـنـعـت عـيـني عـن الـغـمـضِ»

هذه المقطوعة التي لا تنسب إلى أحد، والتي تنسب إلى آحاد، هي من معجزات الشعر العربي في موسيقاها الداخلية. لننسى للحظات أنها من مجزوء السريع (مستفعلن مستفعلن فعْلن) ولنحاول إيجاد العلاقة الهارمونية بين الأمزجة المتقابلة المتضادة.

حتى بقراءة سريعة لهذه المقطوعة ندرك على الفور، أن الشاعر قد تمثل لنا نصفاً طيراً ونصفاً إنساناً، بكلمات أخرى، أصبح لهذا الإنسان جناحان وعش وفراخ. وهكذا أضاف الشاعر إلى أمزجته الأنسية، أمزجة طيورية، وإلى حركاته المقيدة، خفقات أجنحة، وإلى حناناته، حنان حوصلة وهديل.

منذ البداية، وبكلمة «على حكمه» صوّر الشاعر حالة لا مفر منها، قدراً محتماً. وبكلمة «أنزلني» جمع الشاعر حالتين: الدرجة الاجتماعية المتدنية للإنسان، والكف عن التحليق لدى الطائر. تدل على ذلك كلمة «شامخ» وهي صفة تعمد الشاعر حذف موصوفها حتى يتداعى إلى ذهن القارىء كل شامخ، إن عدم تحديد الموصوف زاد من سعة الغموض الذي لا بد أن يحث القارىء على أن يكون طرفاً في الفضول، وحتى يعطي ذلك الشيء «الشامخ»

مسافة بصرية أخرى تدق على النظر الحديد أضاف كلمة «عال». بهذا هيأ الشاعر للسقوط أن يكون مأساوياً وصاعقاً. وبكلمة خفض (فعلن) الحادة، أصبح النزول حاداً. بالمناسبة يعرف أصحاب الطيور، كيف ينزل الطير البيتي الذكر من علياء سمائه، ومرة واحدة، وكأنه كتلة بلا أجنحة، إن هو رأى أنثاه داخل البيت.

إن هذا السلم في الحركة المتضادة، الصاعدة الشامخة مقابل الهبوط المفاجىء هو أحد مظاهر الموسيقى الداخلية للشعر بغض النظر عن البحر الذي كتبت فيه. ثم إن كلمة خفض لا تعني السقوط كلياً على القاع والأرض، وإنما تعني الطيران الواطىء أو الطيران المشدود إلى بقعة معينة.

على أية حال لم تنقطع الموسيقى الداخلية للبيت الأول بانتهائه. لننظر إذن كيف استمر الشاعر في تقليص المسافة وكأنها نتيجة حتمية إلى كلمة «خفض» ففي البيت الثاني، نجد أن كلمة «بُنيات» مصغرة تدل على اقتراب الرائي منها، سواء أكان اقتراباً ذهنياً أو واقعياً. وبتشبيههن «كزغب القطا»، اقتربت المسافة أكثر، فإذا وصلنا إلى الشطر الثاني «أجمعن من بعض إلى بعض» فلا تدري هل الشاعر يصف البنيات أم الفراخ؟ وما همّ؟

يتوضح القرب أكثر في البيت الرابع بكلمتي «بيننا» و«تمشي على الأرض»، ومن ناحية أخرى، يظهر السلم الموسيقي على أشده وضوحاً وتأثيراً، إذا ما قابلنا في البداية الطيران الشامل، الشامخ العالي، بما انتهت إليه المقطوعة من «مشي» على الأرض. المظهر الآخر الذي يمكن الاستدلال به على الموسيقى الداخلية، هو مقدرة الشاعر المدهشة على تبعيض الكل إلى أجزاء، منفصلة متصلة في آن واحد. إن مجرد تصغير بنات، إلى بنيات نقلك الشاعر من

شيء عام، إلى أجزاء أو تفاصيل حميمية، وحينما ذكر «كزغب القطا» لمس في قلبك الوتر الحساس، لا بالتجاوب مع جمالهن فقط، بل استدرار عطفك، فلا تدري ما الذي تقوله «لأفراخ بذي مرخ/ زغب الحواصل لا ماء لا شجر»، فتقف مكتوف الأيدي، وكأنك مع الحطيئة «في قعر مظلمة»، وبشطر «أجمعن من بعض إلى بعض»، أضاف الشاعر إلى جمال البنيات، ومسكنتهن، صفة جديدة هي الهشاشة، وكأن جمعهن من بعض إلى بعض، ما هو إلا شيء شبيه ببناء عش، محكم وواهٍ في الوقت نفسه.

يبدو، أن أخطر ما جاء من تبعيض في هذه المقطوعة، في البيت الرابع «أكبادنا تمشي» والمشي هنا للطير كما هو للإنسان، ولكنه هنا يثير القلق والخوف، لدى الأبوين خشية أن يدرج الأطفال بعيداً فلا يُرون. وكأن الشاعر كان يمهد بهذا البيت، إلى القلق والخوف في البيت الأخير:

لـو هـبّـت الـريـح عـلـى بـعـضـهـم
لامـتـنعـت عـيني عـن الـغـمـضِ

إن امتناع العين عن الغمض، يدل بلا شك على حنو وغريزة، كما يدل أيضاً على استقلالية العين عن بقية جوارح الجسد، بالطريقة نفسها يمكن مقارنة الفعل «أنزلني» في أول القصيدة الذي يدل على الإجبار والإكراه من قبل قوة غامضة هي الدهر، بالفعل «امتنعت» الذي يدل على تبني موقف غريزي طوعي، حتى كأن الريح إن هبّت لا تهدد أطفالاً، بقدر ما تهدد فراخاً، إن هي أودت بعيدان أعشاشها الهشة.

أثر المسافة في الشعر

المسافة التي بينك وبين الموضوع الذي تريد معالجته سواء أكان فكرة مجردة، أم حالة ذهنية، أم شيئاً مادياً ملموساً، هي التي تحدد لغتك، كما تحدد تشكيل الكلمات وبناء العبارات. المسافة أيضاً تحدد نوعية الإيقاع المنتقى. وهذ المسافة تتعين في العقل الباطن حتى قبل الشروع بالكتابة، نتيجة التربية البيتية والمجتمعية والأعراف، وأكثر من ذلك نتيجة القراءات، كأن تمدح أو ترثي أو تفخر، فتستلف كلمات وصفات وتعبيرات لم تمر بدورتك الدموية أو قصباتك الهوائية، وإنما تنتشلها من خزين في الذاكرة.

كثيراً ما نقرأ أن هذا الشاعر صاحب لغة فخمة جزلة، وأن خياله جامح، أما ذلك الشاعر فلغته عذبة وخياله خصب. متى يكون الشعر فخماً ومتى يكون عذباً خصباً؟ وهل توجد أوزان شعرية متخصصة بالفخامة مرة وأخرى بالرقّة والعذوبة؟ أم أن الأوزان كالآلات الموسيقية تستطيع أن تعزف عليها شتى الحالات النفسية؟ في الشعر العربي أمثلة لا حصر لها على قدرة البحر الشعري الواحد من استيعاب مختلف المزاجات النفسية.

لنأخذ مثلاً عن الشاعر والجماهير (وهذه كلمة غامضة ومعماة شأنها شأن كل كلمة متداولة لا سيما إذا وظفها السياسيون) هل يخاطبهم وهم بمعزل عنه:

تنبهوا واستفيقوا أيها العرب
فقد طما الخطب حتى غاصت الركب

أو قول الجواهري:

نامي جياع الشعب نامي
حرستك آلهة الطعام

أم أنه يتحدث عنهم، أو يتحدث بالنيابة عنهم أو يتقمصهم، أو أنهم تلبسوه وتلبسهم فأصبحوا كتلة متواشجة واحدة؟ هذه المواقف الخمسة تحدد المسافة وبالتالي اللغة الشعرية.

فالقصيدة التي تعزل الجماهير، ولكنها في الوقت نفسه تطلب التأثير المباشر الواسع فيها تميل إلى الخطابية، فالموسيقى المجلجلة، فالكلمات المتفرقة الطنانة، فالعبارات ذات الأبهة. أما القصيدة الإستبطانية التي لا يريد الشاعر من ورائها إلا مناجاة نفسه ومؤاساتها، فتميل إلى الخفوت والتروّي، ويكون الصمت في ثناياها من أهم مقوماتها. أهميته كأهمية السواقي التي لا تُرى في حقول خضر كثيفة. بهذا المعيار يكون الشاعر جماهيرياً بكثرة البشرية فيه، حتى وإن كان ذاتياً، لا بالمناسبات ـ مهما تعددت ـ التي يخاطب فيها الجماهير. ولكن لماذا يعزل الشاعر نفسه عن الموضوع؟ وهل هي عادة متوارثة؟ ولماذا اختلف الشاعر السومري أو البابلي عن شاعر البادية؟ ولماذا تقصر المسافة الشعرية عند الأول، وتطول لدى الثاني؟

شاعر البادية، تأثّر ببيئته، وعدم استقراره في مكان واحد، مدّ

جذوره في العشيرة المتناثرة، لا في بقعة بعينها. حتى خُفُّ ناقته ومعدتها وسنامها، خلقت للاجتياز والرحيل. يبدو أنه غالباً ما يكون معنيّاً بالصدى، لا بالصوت والحنجرة والرئة. ربما بسبب من امتداد هذه الجذور اللحمية في الأسلاف وفي الكابر عن الكابر، اسْتُسيغ شعر النقائض، وهو شعر معلوماتي متحيز، مشحون في بعض الأحيان بالمرَّة والضحك الأسود، وفي أكثر الأحيان بالعنجهية والتعيير. على هذا كان ديدن الشاعر القديم، جعل المسافة بعيدة بينه وبين الموضوع الذي يكتب عنه. حتى الأطلال التي يقف عليها ويكلمها ويلمسها لمس اليد، ورغم أنه يصف جغرافيتها بتفصيل، إلا أنها بعيدة عنه، إذْ ما هي إلا مخلّفات ماضٍ عفا وذكريات دارسة، وهي إلى ذلك غير معنية بذاتها. حتى الحنين الذي شاع كثيراً في الشعر العربي، ما هو إلا استرجاع عاطفي لشيء مفقود، لا تُرجى عودته، كطفولة بريئة، أو زمان بريء، أو مكان بريء. يبقى أمنية تستحوذ على الشاعر.

خير مثال على المسافة المديدة ما بين الشاعر وموضوعه، ما نقرأه في قصائد مدح الأعلام البارزين ورثائهم، وفي الفخر. (تقصر المسافة عادة في رثاء الأمهات والزوجات والأبناء والحيوانات الأليفة لأنها لصيقة بتجربة ذاتية).

على العموم يمكن القول، إن شاعر المسافات الطويلة مبتلى بقِصَر النظر، لا يرى الأشياء القريبة منه، أو لا يجد فيها أهمية ما، إلا إذا ابتعد عنها أو فقدها. نظريّاً حينما تكتب عن شيء بعيد، ولأنه كذلك، فإنك تراه وتسمعه في أحسن الأحوال فقط. أي أنك تستعمل حاسة البصر وحاسة السمع لا غير. بكلمات أخرى، إنك لا تستطيع أن تتلمسه أو تتذوقه أو تسمعه، أي أنك تعطل

فيك ثلاث حواس مرة واحدة: حاسة اللمس والذوق والشم، وهذه مناجم كبرى لا يمكن للشاعر المعاصر أن يستغني عنها.

ذلك مقياس آخر لقياس حضرية الشاعر، أعني عدد الحواس التي يستعملها في شعره، ومتى وأين يوظفها، وكيف تختلط فيما بينها، وكيف تنوب الواحدة عن الأخرى في لحظات التجلي والوجد.

يبدو أن شعر البادية اعتمد بالدرجة الأولى على حاستي السمع والبصر (إلا ما ظهر في أبيات الغزل الحسي الصادق). هذا النوع من الشعر ما تزال آثاره واضحة في شعرنا لحدّ الآن، لأن مؤلفيه غلّبوا الذاكرة والقراءة على التجربة والغريزة. فهو يكتب مثلاً عن نبات عام، وليس عن نبتة بعينها، عن سلوكها وتصرفها عن نموها ودورة حياتها. يكتب عن غابة أو بستان، لا حديقة بيتية ولو كانت في أعلى درجات التنسيق والانسجام. لا يكتب أيضاً عن أطفاله حواليه، إلا إذا ابتعد عنهم، فيتذكرهم مراراً، ويحن إليهم مراراً بلهاث غريق. لا يكتب عن حبيبته إلا إذا استحضرها في حلم أو ناغاها برهبةٍ مرتكبة من وراء السجف والعسس والأسلاك البشرية. وأكثر من ذلك أنه يستبعدها إن كانت قريبة ليتذوقها، كما في قول الشابي:

أنتِ لم تُخلقي ليقربَكِ الناسُ

ولكنْ لتعبدي من بعيدِ

أما قصيدة السياب «غريب على الخليج» وكذلك «أنشودة المطر» فقد امتلأتا بالأصداء التي دللت على بعد المسافة. رغم وجود آثار كهذه في بعض شعرنا الحضري المعاصر، فإن بعض الشعراء العباسيين حاولوا أن يغيروا المسافة ويقصروها استجابة لما

تتطلبه المدينة من سُكنى وجوار ومد جذور ثابتة. يمكن النظر إلى قصيدة أبي نواس:

عاج الشقيُّ على رسم يسائله

وعجت أسأل عن خمارة البلد

في هذا الضوء. قد يكون هذا الشاعر أوّل من قرب المسافة بينه وبين الموضوع الذي يعالجه، فكثرت في شعره، إضافة إلى حاستي السمع والبصر، الحواس الثلاث الأخرى: اللمس والذوق والشم. ربما لهذا السبب سادت في شعره وفي الشعر العباسي عامة مجزوءات البحور بتنويعات مدهشة. مَنْ غير أبي نواس استطاع أن ينقل «دبيب نمال في نقا يتهيل» إلى دبيب العظام والمفاصل؟ أي نقل الدبيب من المسافة الخارجية، إلى المسافة/اللامسافة داخل الجسد البشري. من المحتمل، أننا لأول مرة شهدنا في الشعر العباسي، ولدى أبي نواس خاصة، ملامح ثقافية خالصة في القصيدة كلحمة وسدى، بعد أن كانت تلك الملامح مجرد آثار زخرفية، أو اقتباسات أو استشهادات أو وقائع تأريخية أو مجرد ترصيع من الحكم والأمثال. هكذا عوّضت القصيدة النواسية عن المسافات الطويلة، ببعد ينحو إلى الداخل والعمق. أكثر من ذلك وجدنا أنفسنا، ربما لأول مرة، أمام قصيدة عضوية حديثة تنمو تدريجياً، وأمام شاعر أضفى على الطبيعة وموجوداتها معاني إضافية ورموزاً ذهنية، ودلالات وجودية. فتحول كل من النهار والليل والريح والنار... الخ إلى مفردات نواسية خاصة، أي أنه جعلها بعضاً من مواده الخام لصنع عالمه الفني. فالضوء مثلاً لم يعد طبيعياً أو ظاهرة حقيقية، بل أصبح مستحضراً فنياً ومقطراً في القصيدة بحساب، لا يدخل فيها إلا لغرض وكأنه مادة كيمياوية.

ولكن ما أسباب هذه الطفرة الشعرية؟

قد يكون من أهم الأسباب، الانتقال من العقلية الشفاهية (البادية والأطناب) إلى العقلية التدوينية (المدينة والجذر). مع العلم أن الصراع بين هذين النمطين كان على أشدّه ببغداد، وظلّت إعرابيات الأصمعي وما يسمع عنهن أقوى، في بعض الأحيان من النصوص وبلاغاتها.

المدينة ـ كما يبدو ـ مجموعة متشابكة متداخلة من الجذور، فالمساجد والبيوت والحدائق والملاعب والمستشفيات والأسواق ووسائط النقل، كلها جذور تعني الثبات والاستيطان. في مدن كهذه عامرة بالأسس، لا بد لها من قوانين وأنظمة تحدّد علاقات بعضها ببعض، حيث يصبح الفرد منتمياً إلى مكان ثابت بمرور الزمن، لا إلى قبيلة متحركة. ولهذا السبب يشيع النثر وتضمر بعض الأغراض الشعرية القديمة، وتنبت أخرى. وعلى هذا ظهرت في العصر العباسي أهم الأساليب النثرية وأهم الكتب التطبيقية في شتى العلوم. على العموم يمكن القول إن المدينة نثر والقرية وما إليها شعر. كما يمكن القول إن تخلي الشعر الحديث عن القافية وعن الموسيقى العالية، وتطوره إلى قصيدة النثر، نتائج طبيعية تستجيب لما تتطلبه المدينة.

ما يثيره يوسف الخال من تداعيات

خاض يوسف الخال في ميادين فكرية عديدة، وكان حريصاً ـ فيما يبدو ـ على أن يجلي في كل منها: الشعر، التنظير الأدبي، المسرح، الترجمة، وإصدار مجلة «شعر»، طموحات كهذه لم يضطلع بها إلا شعراء قلائل في العالم، تيسرت لهم الموهبة، والعدة الثقافية، وأهم من هذه وتلك، تشوف البيئة إلى مخاض جديد، كما حدث بإنكلترا في الربع الأول من هذا القرن.

ترى، هل ترك يوسف الخال بصمة شخصية حقيقية في كل تلك المجالات؟ وهل كانت بيئة الخمسينات مؤاتية لاستيلاد أنماط أدبية. تعطف التفكير، وأسلوبه ونهج المعالجة والطرح؟

كانت بيروت الخمسينات، مدينة شابة موهوبة وواعدة. فتحت ذراعيها لاحتضان البحر والتيارات الجديدة والمنفيين. وهي بهذا المعنى، أضفت على فنانيها، ومجلاتها، أهمية إضافية على العكس من القاهرة مثلاً، إذ ربما كانت تدين إلى فنانيها بالأهمية والشهرة والريادة، كما دانت تونس إلى أبي قاسم الشابي.

مهما يكن من أمر، فإن القاهرة ـ رغم أهميتها السياسية في

الخمسينات ـ باتت تشيخ ثقافياً وتتجعد، وأخذت حركتها تبطؤ، وفتر إيقاعها، كبدين يلهث في أرض ملغومة. هكذا أفلت من يدها زمام المبادرة الذي عرفت به، وخصوصاً بعد الموقف النافر الذي اتخذته بعض مؤسساتها الثقافية المحجّبة من الشعر الحديث باعتباره دخيلاً طارئاً ومدسوساً.

من ناحية ثانية، كان الشباب الناهض في العالم العربي، قد ضاق ذرعاً ـ بعد نكبة فلسطين ـ بعنتريات الشعر الكلاسيكي مفرقعاته النارية المجلّلة بالزينة والخالية من الاحتراق الحقيقي.

أضف إلى ذلك، إن الغرب ارتأى أن تكون بيروت منطلقاً لاستراتيجيته، ومستنبتاً لمصالحه.

كذا إذن، لم تتبوأ بيروت مكانتها اعتباطاً، لكن بيروت «لم تكذب خبراً»، ودشنت دورها الجديد، بصدق وكذب، بوعي وجهل، بأصالة وزيف، ولكنها في كل ذلك تميزت بالحيوية والمعاهد الثقافية والمزادات والمطابع والمصارف والبؤر السرية.

كانت بيروت باختصار مدينة تجريبية، مدينة تنفيسية، مدينة تنافسية، مدينة سياحية، مدينة تبشيرية، فهل انعكست هذه الصفات على مجمل الحركة الثقافية فيها؟ خصوصاً وإن اقتصادها لم يعتمد على صناعة محلية متطورة ودقيقة؟ وهل أثّر هذا الاقتصاد المنفلت ـ إن صحّ التعبير ـ في بناء العمل الأدبي والخبخبة والإسهاب في التعبير؟ على أية حال، جرّب يوسف الخال نشاطاته الفكرية، ضمن تلك البيئة اللامتوازنة، اللامتضامنة، فهل كان طرفاً فيها، أم صدى لها، أم احتجاجاً عليها؟

بادىء ذي بدء، لم يكن يوسف الخال شاعراً جماهيرياً ذا حسّ اجتماعي، ومهموماً بالآنيّة، إنما سعى أن يكون شاعر شعراء من

ناحية، وإن يتشبّه بالشعر الإنكليزي، من ناحية ثانية. وهنا موطن قوته وضعفه في آنٍ واحد، ولكن ما هي مقوّمات القصيدة الإنكليزية التي أراد أن يحذو حذوها؟

عموماً، يمكن القول إن الشعر الإنكليزي (باستثناء النوع الغنائي)، صعب مُنهِك، ومزلق خطير، لأنه ـ ظاهرياً ـ بسيط الكلمة والعبارة، يظن معهما القارىء غير المحترف بأنه لا يحتاج ـ إن احتاج فعلاً ـ إلى أكثر من قاموس في اللغة والميثولوجيا لفهمه، وخصوصاً إذا كان القارىء من النوع الذي تعوّد على الاستعانة في حلّ مغاليق الشعر ـ قل الجاهلي مثلاً ـ بمسرد للكلمات الحوشية، والقبائل والأماكن التاريخية والجبال، وما أكثرها في شعرك يا النابغة!

مأتى صعوبة القصيدة الإنكليزية يرجع ـ ربما بالدرجة الأولى ـ إلى كثرة الروافد والقنوات الثقافية التي تصبّ في القصيدة الواحدة، فهي ـ من هذا الجانب ـ محصلة بين قصيدة وقصيدة سواها، بين القصيدة وشخصية المسرحية، بين القصيدة ولوحة رسم، بين القصيدة وعمارة أو موسيقى أو رواية أو خطبة دينية. القصيدة الإنكليزية ـ بكلمات أخرى ـ مجمّع ثقافي، وهي إلى ذلك أشبه بالشجرة لا تقاس بظاهرها، وإنما بجذورها الضاربة في شتى الطبقات. هذه الميزة ـ بغضّ النظر عن جودتها أو رداءتها ـ تخلو منها القصيدة العربية القديمة إجمالاً حيث ظلّت مكتفية بذاتها، Self-contained وممتلئة بوجدانياتها الخاصة بها. مثلاً يمكن قراءة قصيدة المتنبي «واحرّ قلباه ممن قلبه شبمُ» كقراءة صورة فوتوغرافية تماماً، دون النظر إلى ما قبلها من تراث أدبي، قد يكون له مؤثرات فاعلة باطنة. بالمقارنة، لا يتمكن القارىء من الإلمام

بأبعاد قصيدة Musée des beaux arts لأودن، ما لم يرَ لوحة «سقوط إيكاروس» لبروغل Bruegel (وهو الموضوع الميثولوجي الوحيد الذي رسمه)، أما من حيث البناء، فعلى القارىء أن يكون على اطلاع بفن كتابة السونيت والسستت Sestet، وعلى دراية بالرسم حتى يتمكن من التمتع بأسلوب الأبيات الثمانية الأخيرة وبشكلها المحكمة الإيقاع.

أراد يوسف الخال لقصيدته، شيئاً شبيهاً بالقصيدة الإنكليزية يرسو على قاعدة ثقافية، فهل واتاه الحظ؟ ربما لا. ربما يعزو بعضهم هذه الكبوة إلى افتقار يوسف إلى موهبة شعرية حقيقية، أو لم يحسن استغلالها، أو أنه بددها بضيق أفق الموضوعات التي تناولها.

الأفضل أن نقرأ بعض ما كتبه المرحوم يوسف الخال نفسه. سئل مرة في عام ١٩٧١ ـ إننا إذا قرأنا شعرك اليوم بعدما يزيد على ١٥ سنة على تأسيس مجلة شعر نجد أنك ما زلت في ذلك المناخ الذي تجاوزته الحداثة؟

ـ «... نشأت ومارست الشعر مدة طويلة ضمن معطيات المفهوم الشعري الذي كان سائداً قبل الحرب العالمية الثانية... وهذه ظاهرة واضحة لدى كل الشعراء الذين نشأوا مثلي في المناخ الشعري السائد قبيل الحركة الحديثة مثل السياب، ونزار قباني، وأدونيس».

وقال يوسف الخال في مكان آخر من المقابلة نفسها: «... بعد حين تبين أن ما فعلناه ليس كافياً، وأننا ما زلنا في الخطابية والتقريرية والغنائية والسجعية والموزونة. وهنا دخل ما سمّي بقصيدة النثر تجوزاً. فقصيدة النثر، كما نشأت في الشعر الفرنسي منذ لوتريامون هي غيرها في هذه المحاولة الجديدة في الشعر العربي،

حتى ليمكن ربطها إلى حدّ ما بتجارب جبران، أو أمين الريحاني فيم دعوه بالشعر المنثور... ثم تبين أن هذا الأسلوب نفسه، المتحرر من جميع القواعد التقليدية، ما يزال يعاني، قليلاً أو كثيراً من الخطابية والبيانية والبعد عن كلام الناس. وما إن جاءت ١٩٦٥ حتى بدأت الحركة الحديثة تدور في دوّامة أسرعت كثيراً في استهلاك جدتها، ووقعت عند كثير من الشعراء الموهوبين في رتابة أتعس بكثير من رتابة الشعر التقليدي.

عندئذٍ فقدنا كل حماسة تجاه أنفسنا وتجاه شعراء الجيل الناشيء الذين كانوا ينسجون على منوالنا».

* * *

لنترك كل ذلك جانباً. ولكن يبدو أن فشله نجم عن جملة أسباب، منها: إنه حصر ثقافة القصيدة، بإشارات دينية، ولم يشحنها بتفسيرات معاصرة، أو لم يستعملها كخلفية، تعطي للحدث، كثافة رؤيوية، وإيقاعاً مثقلاً بالغموض والهاجس والحدث، وهذا ما يعتمد عليه الشعر الديني الأساسي، كما فعل تي. أس. إليوت في «رحلة المجوس».

من أسباب فشله أيضاً، عدم تخمره بالتراث الذي كان يكتب بلغته، حتى وإن استصغره أو استزهده. حقاً، إن الشعراء العظام، هم لغويون عظام (اللغة هنا ليست بمعنى القواعد النحوية والصرفية، ولكن بمعنى الوعي بها كتشكيل تكوين وإمكانيات)، وهؤلاء هم القادرون على إيجاد توليفات أسلوبية مقنعة، ومبتكرة في آن واحد. من الجدير بالذكر، أن الأديب العربي ـ القديم خصوصاً ـ لم يتعامل مع النصوص التي سبقته، أو المعاصرة له، كمادة يمكن الانتفاع منها أو تطويرها في نص جديد. ربما لم يشذ عن هذا، إلاّ

محمد بن دانيال الموصلي حين أفاد من المقامات، في ما كتبه من مسرحيات خيال الظل. لكن بدلاً من ذلك، شاعت في الشعر العربي، الإشارات والإيماءات والتضمينات والتخميسات، كلقط متحفية عديمة النبض والدم والتواشج وهي لا تعدو أن تكون تذكيراً، عسى أن تنفع الذكرى. انتقلت هذه الطريقة في الاستشهاد التصريعي، حتى إلى الشعر الحديث، فظهرت بتكلّف وافتعال ـ كالحمل الكاذب ـ في قصائد السياب التي تستخدم فيها الميثولوجيا الإغريقية، كما ظهرت بحمق واستخفاف بالقارىء، في بعض ما ضمنه بعض شيوخ الشعر الحديث بالعراق من عناوين كتب ومسرحيات وأسماء مؤلفين، ومدن وشوارع، وإشارات إلى لوحات رسم، وكأنهم يدللون على سعة إطلاع وعالمية!

كان المتوقع أن تقوم مجلة شعر ـ بصفتها الريادية وانفتاح البيئة ـ بفضح هذه الزيوف والأوضار، وذلك بإجراء دراسات جادة مقارنة للشعر الأجنبي وكيفية ترجمته، ثم كيفية قراءته واستيعابه، وما الموضوعات التي عالجها،وكيف عالجها. لم تبحث مجلة «شعر» مثلاً مفهوم الزمان في القصيدة الحديثة، الذي ظنه بعض شيوخ الشعر الحديث أنه الساعة ودقاتها وما إليهما، والمراهقة الثانية والشيخوخة وما إليهما، كما لم تبحث مفهوم المكان الممسرح في القصيدة الحديثة الذي تصوره بعض شيوخ الشعر الحديث أنه العنوان البريدي أو الفندق أو الطابق الثالث أو الرابع أو السابع في عمارة. ولم تبحث مفهوم الأبعاد في القصيدة الحديثة، فظلت القصيدة العربية بيعد واحد إلاّ قليلاً، ولم تبحث مفهوم الصمت في الفن، كيف وظفه الفنان، كعامل أساس في القول والحوار وتوسيع الزمن، وهكذا ظلت القصيدة العربية الحديثة متخمة بتراكمات ضوضائية كعشرة أفواه تتكلم مرة واحدة. ثم إن مجلة

شعر، لم تبحث مفهوم التاريخ في القصيدة قديماً وحديثاً، وكيفية إحيائه شعرياً، كما يحيى مسرحياً وروائياً، ولا كيف يكون تظليلاً وعمقاً لموضوع البحث، كما فعل ملتون، حينما جعل المسيح يتحدث عن نفسه:

«حينما كنت ما أزال طفلاً، ما من لَعِب
صبياني سرَّني.
كان ذهني حريصاً على
التعلم والمعرفة. وعلى عمل ما قد يكون
في الصالح العام. اعتقدت
أنني وُلدت لهذا الغرض، وُلدت لأرفع
كلَّ الحقيقة.
وكلَّ الأشياء القويمة»

يعتقد بعض النقاد أن ملتون، إنما يتحدث هنا عن طفولته هو، فإذا صحَّ ذلك يكون الشاعر قد أضفى تظليلاً دينياً من جهة (وهذه طريقة ملتون حتى لو كتب بالسياسة)، كما جعل المسيح كل طفل جاد وواع ومسؤول، من جهة ثانية. وبذا كثَّره وعدَّده، جعله شيئاً ممكناً. ربما لم يلتفت يوسف الخال، ولا كتّابه في مجلة«شعر» إلى أهمية البعد الثاني في القصيدة الموضوعية، ربما لهذا السبب، لم يجدوا مدعاة معقولة لدراسته دراسة مقارنة مع الشعر الأجنبي.

مما قد يجمل ذكره، أن القصيدة العربية، وإن استلهمت ملمح الوقائع التاريخية، إلاَّ أنها لم تجعل منه أرضية متينة. كانت تشير إليه، ولا تنفذ في تضاعيفه، تستشهد به، ولا تنفخ فيه روحاً جديدة تنفض عنه الغبار، ولا تعيد هيكلته. وربما سيجد النقاد

ومؤرخو الأدب كذلك، أنَّ أحمد شوقي، هو أول من وظَّف التاريخ، توظيفاً حضارياً، فازدادت على يديه كثافة الحدث، وتوسعت رقعة المكان، وأصبح الزمن حجماً شاملاً. خذ مثلاً قصيدة«أيها النيل». يبدأ شوقي القصيدة بتساؤل حكيم مندهش: «من أيِّ عهد في القرى تتدفق؟» كذا على الفور يضع الشاعر قارئه، لا أمام نهر جار، وإنما أمام صومعة مائية مسحورة اغتنت بتاريخها الغامض البعيد.وبصعوبة نطق «من أي عهد» الناجمة عن تشديد الياء وكسرها في (أيِّ) ومن ثمَّ عمق حرف العين في الحنجرة، إلى حرف الهاء المنتشر في القصبات الهوائية في (عهد)، يشعر المرء من جرَّائها بمنبع مائي تاريخي بعيد، وحميم ومستغلق، ينتشر كالشرايين في (القرى)، ولكنه ما يزال بعيداً عن مدى البصر، غير أنه ما أن يخرج من القرى حتى يتدفق، فأي مشهد؟! وبكلمة يتدفق، تكون التفعيلة الشعرية قد انتقلت من مُتْفاعِلنْ مُتْفاعِلُنْ، إلى مُتَفاعِلُنْ، وكأن انهماراً أخذ كل أبعاده، وأقبل بكل حيوية وصبا وتلهف، هكذا قطع شوقي بأربع كلمات مئات الكيلومترات المكانية، ومئات العهود الزمنية.

في الشطر الثاني من البيت، «وبأي كف من المدائن تغدق؟»، يقترب النهر أكثر فأكثر، وبكلمتي «كفّ، وتغدق»، يبدأ شوقي بإعطاء النهر بعض صفات الكائنات الحية، بله الأرباب الرحيمة. ومع ذلك فلا القرب يفقده قدسيته، ولا أنسنته تفقده ألوهيته (بعكس الفنانين الذين يجعلون كل الأشياء المقدسة بعيدة). بإمكان القارىء أن يستمر أكثر في قراءة هذه القصيدة الفريدة، ليرى كيف تحوّل النيل إلى إله عبده الفراعنة، وما معنى قبور الفراعنة على ضفتيه، وكأنها القبور التي تثوي عبادة قرب مزارات الصالحين والقديسين. هكذا يصبح النهر معبداً. لكن ما من معبد بدون

طقوس وأقانيم ومهرجانات. وهنا لا يتحول النهر ـ إلى مسرح حيّ حقيقي، فقط بل يتلبس فيه النهر ـ الكاهن الأسطوري، دوره، تلبّساً لا فكاك منه. يشتعل نهر النيل ـ ملك الملوك ـ وتهيج ضفافه وأعضاؤه وأمواجه، ولا يبرد توحمه إلاّ بفتاة، تُلقى في أحضانه «بين الطفولة والصبا/ عذراء تشربها القلوب وتعلق» أمّا مهرجان الزفاف هذا، فقطعة شعرية نفيسة حقاً، تعادلت فيها الضلالة والهداية، والعرس والمأتم، والحِلم والحمق:

ألقت إليك بنفسها ونفيسها
وأتتك شيقة حواها شيّق
خلعت عليك حياءها وحياتها
أأعزُّ من هذين شيء ينفق؟

بالإمكان، الاستطراد في الحديث عن هذه القصيدة الفريدة، لولا ضيق المجال، وهي ما ذُكِرتْ هنا، إلاّ لتبيان أهمية البعد الثاني في الشعر (وهو التاريخ في هذه الحالة). قارن قصيدة النيل هذه، بمقصورة الجواهري:

سلام على هضبات العراق
على الشط والجرف والمنحنى
على النخل ذي السَعَفات الطوال
على سيّد الشجر المقتنى
... ودجلة تمشي على هونها
ويمشي رخيّاً عليها الصَّبا

الفروق كثيرة، ناجمة لا عن تذكير نهر النيل وتأنيث نهر دجلة، ولا عن اختلاف بحر الكامل، العالي الإيقاع والنبرة الذي كُتبت به قصيدة أيها النيل، عن بحر المتقارب، الرزين أحياناً،

والكسول أحياناً أخرى، ولا عن نفسية أحمد شوقي الساعية إلى إيجاد انسجام كوني بين المخلوقات، العاقلة والعجماوات، والأشياء طرّاً حتى الجامدة منها، صخوراً وتماثيل وقبوراً، ولا عما عرف عن الشاعر العراقي عموماً، حين يصوّر السعادة الروحية، على أنها سكون ونسيم عليل وصمت يقرب إلى الكسل، فالنعاس، فالنوم. الفروق كثيرة، ولكنها تتركّز أساساً في قابلية أحمد شوقي على استخدام البعد الثاني في الشعر، ولا عجب إن اعتبرت بعض قصائده، في قمة الشعر العربي، وفي مصاف القصائد العالمية الراقية.

أما في الشعر الحديث، فقد ظهرت قصائد تكلّفت التاريخ تكلفاً، منها مثلاً «ملوك الطوائف» لأدونيس. يعود سقوط هذه القصيدة المنعثلة، إلى أن الكاتب لم يطّلع إطّلاعاً تحليلياً كافياً على التاريخ ـ موضوع البحث ـ، كما هو واضح من النص، وبذلك لم يتسيّر له، اتخاذ موقف علميّ منه، وبالتالي خاب في تمثّله. إكتفى بالإشارة، فقط وهذا عين ما درج عليه الأديب العربي القديم. أضف إلى ذلك ان «ملوك الطوائف» كتب في أكثره، بالنثر، ولكنه موزع على شكل الشعر الحديث!... المعروف أن أزرار باوند وإليوت، حينما قررا كتابة قصيدة النثر قررا في الوقت نفسه، استنباط أوزان جديدة نابعة من النثر. هذا بلا شك أحد أسرار نجاح تجربتهما وشيوعها.

مهما يكن من أمر، قلت في البداية، إن بيروت مدينة تجريبية، مدينة تنفيسية، مدينة تنافسية، مدينة سياحية، مدينة تبشيرية، فهل انعكست صفاتها تلك، على مجمل الحركة الشعرية فيها؟ ثم هل كانت مجلة «شعر» هي بيروت نفسها، ولكن مصنوعة من ألفاظ؟

إذن لنقرأ بيروت من جديد، فبقراءتها، ربما سنعثر على أصول الحركة الشعرية في الخمسينات، وربما سنعثر على جوانب أخرى عن المرحوم يوسف الخال.

______عن شعر الجواهري ببراغ

قد تكون ثورة ١٤ تموز/يوليو أشدّ مأساة نزلت بالجواهري. هي عرسه التي أصبحت مأتمه، هي جنته التي لدغته فيها أفاعيها. لقد كرّس كل طاقاته الشعرية من أجلها فإذا به مبعداً، مخذولاً، مطروداً، وصفقة الباب وراءه ترنّ في أذنيه. إحباط كلّي غَيّرَ على مدى سبع سنوت ببراغ معظم تصوراته السياسية وتكويناته الشعرية. ولكن ـ لحسن حظ الشعر ـ أخذ يقترب من نفسه أكثر. فأصبح شعره في السنوات السبع التي قضاها بتشكسلوفاكيا أكثر حرارة وصدقاً. ذلك أن الإنسان في المآسي الكبيرة يرجع إلى جوهر غرائزه وفطرته، لا سيّما إذا انسدّت في وجهه الطرق، واشتدّ التشاؤم. يصبح الشعر في حالة كهذه، وكأنه اعترافات شخصية، وكأن الشاعر لا يتحدث إلاّ إلى نفسه بما يشبه المناجاة.

في معظم قصائد الجواهري، قبل هذه الفترة هناك مخاطِب ومخاطَب، وكنموذج على ذلك قصيدته «أخي جعفر» التي نظمها عام ١٩٤٨:

أتــعــلــمُ أم أنــت لا تــعــلــمُ
بــأن جــراح الــضــحــايــا فــمُ

يأخذ المخاطِب دائماً تقريباً دور المرشد أو المحرّض وفي يده الراية والبيرق، وهو على ما يبدو دور منبريّ، يكون فيه المقرىء أعلم الجميع وأفطنهم وأشجعهم ـ نظرياً ـ في الأقل، أما المخاطَب فلا أحد، ولكنه ضروري في كل زحف. ولسدِّ الفجوة أو المسافة بين المخاطِب والمخاطَب، يلجأ المقرىء إلى التنغيم والترخيم والنواح والغناء، كذلك يلجأ الشاعر إلى الموسيقى والإيقاعت العالية. كذلك الموسيقى في شعر الجواهري.

في سنواته السبع ببراغ سقط المخاطَب ولأوّل مرة، من المعادلة الشعرية الجواهرية، ولكنْ عوّض عنه بالوجود بأكمله الذي ما هو إلاّ وجوده هو منتشراً. وهنا بدأت عمليات الإسقاط، واختفى التبشير بأي شيء ومن أيِّ نوع. ولكن قبل أن نستطرد، علينا أن نتبين كيف تعامل الجواهري مع المأساة في حالتي التفاؤل، والتشاؤم، وكيف أثّر ذلك في أسلوبه الشعري.

ففي قصيدته «يوم الشهيد» التي نظّمها عام ٤٨ بمناسبة الذكرى الأربعينية لاستشهاد شقيقه جعفر، نجد الشاعر متفائلاً لأن هذه النكبة الشخصية ستقود حتماً إلى النصر المبين. وهو واضح في تقنية البيتين الأوّلين:

يــومَ الــشــهــيــد: تحــيــة وســلامُ
بــك والــنــضــال تــؤرخ الأعــوامُ
بك والـضـحـايا الـغـرّ يزهـو شـامـخـاً
عــلــم الحســاب وتــفــخــر الأرقــامُ

إنّ الألف المتواترة في «سلام، نضال، الأعوام، الضحايا،

الحساب، الأرقام» قد توحي أن الشاعر أراد لهذا الشهيد الخلود فجعلها واقفة منتصبة وكأنها أعمدة أو تماثيل. ثم أراد الشاعر للضحايا السمّو، فنمّت عن ذلك الصفة التي أعطاها الشاعر للضحايا فوصفها بالغرّ جمع أغر وغرّاء وهي كثيراً ما تلحق بالنجوم. ليس هذا فقط، فبعد أن أعطى الجواهري بعداً عمودياً، ألحقه بيعد أفقي تاريخي، مقتفياً آثار القدماء حيث كانوا يؤرخون بالأحداث الجسام، كعام الفيل مثلاً، وهجرة النبي، ونكبة بغداد...الخ وهكذا فإن علم الحساب «يزهو شامخاً وتفخر الأرقام» بيوم الشهيد.

ولكن ما الذي قاله الجوهري وهو بيراغ بعد عشرين عاماً على استشهاد أخيه جعفر؟ وكيف استعمل الأرقام؟ قلت سابقاً إن الإنسان في المآسي الكبيرة يرجع إلى جوهر غرائزه وفطرته، لا سيّما إذا انسدّت في وجهه الطرق واشتدّ التشاؤم. يبدأ الجواهري قصيدته هذه: «إليك أخي جعفر» ب :

«دبّت عليك زواحف الأيام»

وبكلمتي «دبّت» و«زواحف»، جعل الجواهري الأيام وكأنها حشرات وديدان لا بدّ أنها تذكّر بالموت. وعلى الفور يصاب الشاعر بالارتباك فيرتبك معه أسلوبه وطريقة حسابه للأرقام، يقول:

عشرون طالت حيث مرّت قبلها
خمسون وهي قصيرة الأرقامِ

شوهاء غصت بالفظائع كلها
وأمرّهن فظاعة الأوهامِ

وتناثرت كسراً على أعتابها
ما صاغت الأحلام من أصنامِ

مـن ذا يـصـدّق أنّ يـومـي عـنـدهـا

شـهـر وشـهـري قـيـدهـنّ بـعـامِ

كان بإمكان الشاعر أن يقول «سبعون» بدلاً من «عشرين» ويستقيم الوزن الشعري. ولكن توظيف هذه التقنية في جمع الأرقام، ربما أراد منها الشاعر ـ لا شعورياً ـ تطويل السنين وتأبيدها، وبالتالي تطويل بطء زحفها. لأنها ليست مجرد أرقام وإنما تراكمات كابوسية مشوّهة فاضت بفظائعها الكأس وطفحت بالأوهام التي بنت أصناماً سرعان ما تناثرت كسراً، حتى أصبح اليوم شهراً والشهر عاماً. إن إخراج اليوم من روزناميته وتمطيطه بهذه الصورة ما هو إلاّ تصور فولكلوري تلجأ إليه العامة حين يطول الفراق. إن رجوع الجواهري إلى التصوّرات الفولكلورية يشيع في قصائده التي كتبها ببراغ.

من ناحية أخرى، فإن ما استجدّ في حياة الجواهري، هو تغيّر مفهومه للغد كتصور Concept وكزمن.

ذكرنا أن الغد كان أمضى سلاح من ناحية وأجمل غصن زيتون من ناحية. فهو يهدد به الطغاة، وفي الوقت نفسه يصوّره جنة المحرومين وخلاص المقيّدين، وفي كلتا الحالتين هو «قاب قوسين أو أدنى». باختصار أصبح الغد بالنسبة له عروته الوثقى والسدرة المنتهى وأكسير الحياة. ولكن غد الجواهري لم ينطفىء ببراغ فحسب ولكنه أصبح وحشاً مخيفاً يحصي عليه أنفاسه ويحاصره في كل مكان. هو «فرانكشتاين» أو هو الموت بعينه.

يقول في قصيدته «بريد الغربة» التي كتبها عام ١٩٦٥:

لـقـد أسـرى بـي الأجـلُ

وطـول مـسـيـرة مـلـلُ

وطـــول مـــســـيـــرة مـــن دون
غـــايٍ مـــطـــمـــعُ خـــجِـــلُ
عـــلـــى أنـــي ــ لأن يـــنـــهـــي غـــدٌ
طـــول الـــســـرى ــ وجـــلُ

إن تعبير «لقد أسرى بي الأجلُ» وخاصة الفعل «أسرى» ينمُّ على أن الشاعر فقد زمام أموره، ويعترف بأنه رجل خائف من الغد.

ويقول في قصيدة «تحية ونفثة وغضب»:

وفـــي جـــنـــبـــيَّ نـــفـــس لـــو تـــراءتْ
لـــكـــم لـــرأيـــتـــم الـــعـــجـــب الـــعـــجـــابـــا
أســـلُّ الـــنـــصـــل عـــن جـــرحٍ نـــزيـــفٍ
فـــألـــفـــي تحـــت حـــفـــرتـــه نـــصـــالا
كـــأن مـــشـــارف الـــدنـــيـــا ضـــبـــابٌ
مـــقـــيـــم لا يـــزول ولا يُـــزالا
كـــأن غـــدي عـــلـــى عـــينيَّ مـــنـــه
حـــجـــاب راح يـــنـــســـدل انـــســـدالا
كـــأنـــي مـــن غـــدٍ داجٍ وأمـــسٍ
مـــحـــيـــل لـــيـــس يـــعـــرف كـــيـــف حـــالا

إن الغد الداجي أو المظلم أو الأسود، هو تصوّر فولكلوري آخر تقوله العامة في وصف الحالات المجهولة الميئوس منها. ينمُّ الغد الداجي، لأول وهلة أن عالم الجواهري بدأ يتقلص. وللتعويض عن هذا التقلّص، أحيا الشاعر فترة كانت شبه ميتة في حياته ألا وهي أيام صباه وملاعبه:

ويـا مـلاعـب أتـرابـي بمـنـعـطـفٍ
مـن الـفـرات إلـى كـوفـان فـالجزرِ
فـالجسرُ عـن جـانـبـيـه خـفـق أشـرعـة
رفّـافـة فـي أعـالـي الجوّ كـالـطـررِ
إلـى الخورنـق بـاقٍ مـن مـسـاحـبـه
مـن آبـن مـاء الـسـمـاء مـا جرّ من أزرِ
تـلـكـم شـقـائـقـه لم تـأل نـاشـرة
نـوافـج المسـك فـضّـتـهـا يـد المطرِ
بـيـضـاء حـمـراء أسـرابـاً يمـوج بـهـا
ريـش الـطـواويـس أو مـوشـيـة الحبـرِ
لـلآن يـطـرب سـمـعـي فـي شـواطـئـه
صـدح الحـمـام وثـغـي الـشـاة والـبـقـرِ
والـرمـلـة الـدون فـي ضـوء من الـقـمـرِ
والمدرج الـسـمـح بـين الـسـوح والحُجـرِ
ومـسـتـدق الحـصـا مـنـهـا ومـا جـمـعـتْ
مـنـاخـة الـنـوق مـن بـدوٍ ومـن حـضـرِ
تـعـالـت الـذكـوات الـبـيـض من نجـفٍ
عـالٍ كـمـا ازدهـت الألـواح بـالأطـرِ

إن مردّ كثافة هذا المقطع وثرائه عائدان بالدرجة الأولى إلى استخدام الحواس الخمس كافة في رسم الصورة، وهذا نادر لدى أيٍّ شاعر، بالإضافة إلى الألوان الأبيض والأصفر والأحمر ونقوش ريش الطاووس. وحتى ينفخ الشاعر في هذه الصورة حياة حيوية متحركة، استخدم الأشرعة ثم وصفها برفّافة كأنه دلل على وجود ريح. وجاءت الحركة الثانية من تغيّر ألوان ريش الطاووس التي

جعلها كالأسراب تتماوج، ومن التلال المتقدة عند شروق الشمس.

أكثر من ذلك جعل الجواهري خلفية الصورة تاريخية فأخذت الصورة بعداً زمنياً بما تبقى من الخورنق وباسم آبن ماء السماء، وشقائق النعمان. وحتى يزرق فيها السمّو والارتفاع للتدليل على مقامها الجليل، ظهرت في المقطع تعبيرات وكلمات مثل: «في أعالي الجو» و«يد المطر» و«ضوء القمر» و«من النجف العالي» أي ما ارتفع من الأرض. وحتى تكون الصورة حقيقية قدر المستطاع، أطّرها بالذكوات البيض أي بالتلال وقال: «كما ازدهت الألواح بالأطر». ثمة أشياء كثيرة تُقرأ في هذا المقطع ولكنني أودّ التوقف قليلاً عند قوله «كما ازدهت الألواح بالأطر». ولكن لماذا ازدهتْ؟ قلت إن عالم الجواهري، بعد أن أسدل الستارة الأخيرة، بدأ يتقلّص، ولكن لما هو أجدى وأنفع. بكلمات أخرى بدأ الجواهري ببراغ ببناء مسرحه الخاص بأبعاد ومسافات معينة، تتفاعل فيه الحواسّ والألوان والذبذبات الموسيقية في إطار محدود مؤطر. في مسرحه هذا أصبح الجواهري مؤلفاً، ولم يكن قبل ذلك إلاّ خطيباً رحّالة. أي أصبح أكثر إصغاء. ولأنه المؤلف والممثل والجمهور في آن واحد، اختزلت مطوّلاته إلى قصائد قصيرة، وابتعد كذلك عن الأوزان الشعرية العالية النبرة، أي ذات الإيقاعات الجماعية.

وكأيٍّ مسرح فإن للضوء فيه أهمية قصوى. ولكن ما هو الضوء الذي استعمله الجواهري؟ لا بدّ لنا من العودة إلى بداياته الشعرية الأولى. فقد كانت قصائده في تلك الفترة مشحونة بظلمة مطبقة. سماؤه أولاً ملبدة حتى تزيد من حدّة الألم والقهر والضياع. بالإضافة إلى ذلك، كان الجواهري يتوصل إلى التأثير المنشود في نفس القارىء، بالتراكم، أي أنه يعالج الحزن بمزيد من الآلام، على

طريقة رجال الدين في المآتم الحسينيّة. وهكذا كان يندر ذكر الفجر في شعر الجواهري في العشرينات. ولكن في أواخر الثلاثينات بدأ الفجر يأخذ صيغة فولكلورية، أي لم يعد يعني حدثاً طبيعيّاً فيزيائياً، وإنما شمس «طلعت وتطلع على الحرامية» فهي أمل، و«مهدي منتظر» بصورة عامة.

في الأربعينات، دخل الضياء في قصائد الجواهري لا بصفة فيزيائية، وإنما كعنصر للتوليد على بعض عناصر التشكيل في لوحاته الشعرية. ومن الجدير بالذكر بدأ الجواهري في الأربعينات بتمجيد الرسامين وقدرتهم على اتقان الانسجام في ألواحهم.

أمّا في السنوات السبع التي قضاها ببراغ، فقد دخل في مسرحه الشعري الخاص «ربما لأول مرة». النور. يذكر القاموس العربي أن الضوء أقوى من النور ويكتفي. ولكن هذا التفريق يتناقض بلا شك مع الآية الكريمة «الله نور السموات والأرض». ولكن ما أقصده بالنور، هو لا هذا ولا ذاك، وإنما النور الذي رآه أبو نواس في الخمر حتى وهي في زقّها. أي إنه الإشعاع الروحي لكل الموجودات، إنساناً وحيواناً وجماداً، تحسُّ به ولكن لا تراه. وبهذا المعنى تطوّر النور في شعر الجواهري، فيبدأ مثلاً أحد مقاطع قصيدة «أرخ ركابك» بقوله:

ويا قوى الخير كوني خير صارية

يُوقى الغريق بها دوامة الخطر

إلى أن يقول:

ويا براعم مجدٍ في كمائمها

مدّي جباهك نحو النور وازدهري

وهكذا ازداد الخطر خطورة، بذكر البراعم في الأكمام،

وبأنسنتها بجعل تويجاتها المختبئة جباهاً، لتتشرب النور الذي لا يعني شيئاً محدداً هنا، وإن كان يعني كل شيء واهب حي.

قلت إن الجواهري ببراغ بنى مسرحاً خاصاً به، هو فيه المؤلف والممثل والجمهور، وكأن لا يسمعه أحد غيره ولا يراه أحد غيره. فراح يعترف بشيخوخته الجسدية والشعرية، راح يعترف بانفصام شخصيته، راح يعترف بعدم قدرته على التمييز بين الخطأ الصواب، وكأن الأرض زلزلت تحت قدميه، وراح يعترف بعجزه عن القيام بأي عمل، وقد ظهر ذلك على أشدّه في قصيدته الندبية المحزنة «يا أبا ناظم» التي خاطب فيها محمد صالح بحر العلوم عام ١٩٦٥ حين كان سجيناً في «نقرة السلمان»:

يا أبا ناظمٍ وسجنك سجني
وضنىً بي للوعة بك تضني
يخز النفس أنني غير كفءٍ
لأردّ الخطوب عنك وعنّي

ربّما لا يدري الجواهري أن الراية السياسية بدأت تسقط من يده ببراغ في حين ابتدأت مسلّته الأدبية بالارتفاع. ولأنه ارتبط بخشبة مسرح وإطار، فإنه أخذ يتحسس الأشياء الصغيرة المحيطة به. ففي قصيدته القصيرة التي أرسلها إلى ابنته «خيال» وكانت قد أدخلت المستشفى لمرض طارىء، نقرأ:

لك مني عدّ النجوم ابتهالات
ومن أمّك الحنون دموعُ

ونقرأ:

يا «خيالي» لا زعزع الزهر الغضُّ
ولا روّع الحمام الوديعُ

كيفما نفسر «ابتهالات» في البيت الأول، فإن الجواهري يلتجىء لأول مرة إلى الله كمخلص. أمّا في البيت الثاني، فقد تطوّر البرعم في كمّه في قصيدة سابقة إلى زَهَر غضّ، أي أن الشاعر بدأ يعنى بمراقبة عملية النمو، وهذا منحىً جديد كلَّ الجدة في شعر الجواهري. أما تعبيره «ولا رُوِّع الحمامُ الوديع»، فيمكن قراءتها على وجهين أولاً الخوف من أيِّ تغيير، لأنه لم يعد يتق بما يأتي به المجهول، وثانياً عملية الإسقاط التي تجلّت أكبر ما تجلّت في قصيدة: «بائعة السمك في براغ»:

تكاد تقول أمثلي يموت؟
لُعنتَ ابن آدم من جائرِ

أما في الصبا لي من شافعٍ
أما لإبنة «الجيك» من زاجرِ؟

أما ليَ من عودة ترتجى
لمسبح أترابيَ الزاخرِ؟

ألا رجعة لحبيبٍ جوٍ
حزين على غيبتي ساهرِ؟

ودبَّ القنوط على وجهها
وسال على فمها الفاغرِ

رغم أن هذه الأنسنة Personification تطور جديد محمود في هذه الفترة من حياته، إلاّ أنّ حالة السمكة ـ كما يبدو ـ هي حالة الجواهري نفسه.

* * *

الغريب في شخصية الجواهري أنه كلما ازداد شيخوخة وغربة، أطلعنا على مكنونات شابة مختفية في حياته. رأينا كيف عاد إلى

إحياء صباه في قصيدة «أرحْ ركابك». ولكن ربّما تُقاس مأساته الحقيقية يوم عاد إلى طفولة على براءتها، ضائعة تعبة وظامئة. يقول في قصيدته «إيه بيروت» التي كتبها عام ١٩٦٧:

وتــرامــيــتُ فــوق صــدركِ ظــمــآ
نــاً لــوردٍ مــنّــيــتــه ظــلّ يــصــدى

إن هذا النوع من الترامي على الصدر، هو منتهى التحاضن واللهفة، هو منتهى ما يطمع به من ملاذ، ولكن كيف يُطفىء ظمأه من صدر، إن لم يكن بالرضاعة. وتزداد الصورة صدقاً وتأثيراً إذا ما قوبلت بأبيات أخرى قالها في القصيدة نفسها:

لــيــس يــدري ألــيــلــه يــتــعــشــى
لحمــه أم غــد بــه يــتــغــدّى
صــوّحــت أيــكــتــي وهــبّــت أعــا
صير عــلــيــهــا تــفــنــي أفــانــين مُــلْــدا
وتــعــرّت أغــصــانــهــا غــيــر بــقــيــا
وَرَقٍ عُــدٌّ بــالأصــابــع عــدّا

وهكذا تتساوق حاجة الجواهري إلى الرضاعة مع حاجة الشجر للماء، فكلتاهما حاجة فسيولوجية تتوقف عليهما الحياة، أي أنها ليست حاجة جمالية بأيٍّ معنى. وتزداد الصورة أهمية إذا علمنا أن الجواهري كثيراً ما يصور أقصى النشوات الروحية بالكاس، وأقسى الحرمانات والمرارات به أيضاً. وهو مفهوم يختلف عن المفهوم القرآني، إذ يرتبط الكأس فيه دائماً بكل ما هو طيّب ولذيذ.

على أية حال، إن أهم تطوّر حدث للجواهري من ناحية فنية بيراع هو:

١ ـ بسبب مسرحه الصغير، استطاع الجواهري أن ينتقل من

القصيدة الزمانية التي تمتلىء بالتداعيات الذهنية إلى القصيدة المكانية، التي تغنى بالنمّو البطيء فيكتشف الألوان وتغيّرها، والأصوات وموسيقاها، والحركات السيمائية ودلالاتها، وهي ما تسعى إليه القصيدة الحديثة. بالطبع إن الأماكن في الشعر الجاهلي، جغرافية أكثر منها فنيّة، أو هي وسائل ولم تكن غايات في نفسها.

٢ ـ ولكن أهم تطور في نظري وبه تقاس صناعة الشعر، هو ما يسمى باللغة الإنكليزية Perspective «المنظورية» أي ما هي أفضل زاوية ينظر منها الشاعر إلى موضوعه، وأين يقف الشاعر نفسه؟ يُقال إنك لا تستطيع أن تفهم القصيدة الإنكليزية مثلاً فهماً دقيقاً. ما لم تعيِّن قبل كل شيء أين يقف راوية القصيدة.

كان الجواهري يكتب قصيدته سابقاً وكأنه مطرق. عيناه تنظران إلى الأسفل، خاصة وأنه أغلق السماء بغيوم داكنة وهي رغم دكنتها عقيمة لا تمطر، حتى يقطع عليها التفاعل وبالتالي النمّو. الانتصارات وكذلك الانكسارات تقع تحت مستوى نظره. فالجياد في أطراد على الأرض، ولا نرى من الأنهار إلاّ ضفافها وأمواجها، دون منابعها العالية. ولأضرب مثليْن على ذلك.

كان الجواهري يصوّر الدم سائحاً على الأرض، ولكنه دم مقدّس لأنه ربطه بدم الحسين، ولكن في قصيدة «سلاماً أيها النضال» التي كتبها عام ١٩٦٣ صعد الدم إلى المسامير التي دُقّت بكف المسيح، ثم صعد إلى هامات الرجال. أما في قصيدته «الغد والدم» التي كتبها عام ١٩٦٨ فيصوّر الدم مؤنساً فهو عملاق مستقيم الجري والاندفاع:

أقسمتُ بالدم عملاقاً فلا زَيَغ

في مشيتيه ولا عوج مناكبُهُ

وهكذا تحوّل الدم من دلتا أرضية إلى نافورة شاهقة.

أما المثل الثاني، فليكن عن المرأة. إن منظورية الجواهري هنا، كما في معظم أشعاره الأولى، أرضية، أولاً لأنه لا يختار منهنّ إلاّ بنات الهوى وفي أحطّ المواخير. ينظر إلى الوجه أولاً ثم تنزل نظرته أسفل وأسفل إلى أن يصل إلى القدمين ويبدأ بالتوسل، كذلك فعل بقصيدته «جرّبيني»، وفي قصيدة «أفروديت» التي يفترض أنها تُعبد لجمالها. ولكن نظرته بدأت تعلو قليلاً حين وصف بنات بيروت في زياراته الصيفية. إلى أن تطوّرت منظوريته تماماً وارتفعت إلى آفاق عالية في «فرصوفيا» التي كتبها عام ١٩٦٣. يقول فيها:

«تطلبتْ عيونُ حسناواتك الخضر الفدا

وكالأقاحي إذ تعبُّ سحرةً قطر الندا

تذوّبتْ خمرك في الخدِّ الذي توردا

وانفرج البرعم في النهد الذي تنهدا

«فرصوفيا» يا روعة اليوم الذي ينسي غدا».

إن اللون الأخضر كصفة للعين، واللون الأبيض كصفة للأقاحي، واللون الوردي الذي ينمُّ عن الخجل في الخدِّ، وقطر الندى الشفاف، وانفراج برعم النهد، يجعل الصورة الشعرية مترفة بثيابها الملونة، فرحة بانفراج البرعم وكأنه ميلاد ملؤه التباشير. ولكنَّ المقطع ببراءته ونظافته ومزاجيته يوحي أيضاً بقدسية من نوع ما، وكأن الجواهري، بدأ يبتهل ويتعبد. ومن يبتهل ترتفع عيناه إلى أعلى بدون شعور.

ولكن أريد أن أتمعن أكثر في البيت «وانفرج البرعم في النهد الذي تنهدا» لقراءة شخصية الجواهري بصورة أدق في سنواته ببراغ. المعروف عن الجواهري أنه مفترس للنهود في الفترة الأولى ثم مصوّراً جمالياً، ولكنّه هنا شخص جديد كما يبدو. لماذا ربط الانفراج ببرعم النهد؟ الانفراج اصطلاحاً من شدّة أو غمّة، فهل برعم النهد قادر على ذلك؟

كان الجواهري في تلك الفترة يفتّش عن دفء وحنان، وعن ملاذ ولا تجتمع هذه الصفات الثلاث إلاّ في المرأة إذا كانت شبيهة بالامّ. وأشدّ الرجال حاجة إليها مَنْ كان مثل الجواهري مطروداً من جنته وحيداً، مشتتاً في بلدٍ يجهل لغته ورطانته. فلا عجب إن ارتمى على صدر بيروت ظامئاً ولا عجب إن وصف «فرصوفيا» بالأم الرؤوم، نتيجة معاناته الممضة في الغربة. لقد عاش أفظع كابوس في الشعر العربي، يتقطع نومه ـ وهو بتلك السنّ ـ يخاف أن يكون كأسه مسموماً، ويتلمس الجدران في الظلام ليتأكد من أنه ليس مرمياً في مهمه أو فلاة، كما في قصيدته «يا دجلة الخير»:

أجسُّ يقظانَ أطرافي أعالجها
مما تحرّقتُ في ذومي بأتّون
وأستريح إلى كوبٍ يطمئنني
أنْ ليس ما فيه من ماءٍ بغسلينِ
وألمس الجُدُر الدكناء تخبرني
أن لست في مهمه بالغيل مسكونِ

إنْ لم يكن الشعر العربي آبناً شرعياً للموسيقى، فلا بدّ توأمها. نفس اللُّحمة والسدى. أوزانه الستة عشر، ومجزوءاته تصل إلى الستين، تنوع وثراء، قد يندر لهما مثيل. تحتاج إلى سابح ذي مهارة وحذاقة في خضّم لا يفتر، أو هكذا احترم العرب صناعة الشعر من مجرد التسمية. إلاّ أنّ الفراهيديّ ـ وهو المعنيّ بالتربية، لساناً وفكراً وعقيدة ـ جغرف هذه البحور وبوصلها، ورسم خرائط تفاعيلها، ولم يفته إلا بحر المتدارك. كان عبقرية تعليمية، فذّة الحرص. لكن كما لمعظم الوصفات الطبية من تأثيرات جانبية غير مقصودة، فقد تسببتْ اكتشافاته في تغليب المعرفة المنمذجة على الفطرة والغريزة. والنمذجة والفطرة، إنْ اتحدتا فكتوأمين ملتصقين لا بدّ لهما من عملية جراحية غير مأمونة لفصلهما، وإلاّ خنق أحدهما الآخر. الأكثر إشكالاً، أن التفعيلة الواحدة، ك : متفاعلن مثلاً في بحر الكامل، تختلف نبرة وإيقاعاً من شاعر لشاعر. بل تختلف من قصيدة إلى أخرى عند الشاعر نفسه، بل من بيت إلى بيت. صحيح أنها بذات الوزن من حيث السكنات والحركات والأوتاد والأسباب، إلا أنها تتفاوت من حيث اللون والإيقاع والحالة

النفسية، وهي كالنوتة الموسيقية لا تتشابه لدى عازفيْن، ولا تجيء نفسها مرتين حتى لدى عازف واحد، أو هي كالوجه البشريّ، فهو وإن بدا بنفس الملامح والقسمات، إلاّ أنه يتعدد ويتناقض في الغضب وخلافه، في الفرح الواحد، إن كان لونه أحمر وقاداً، أو أبيض مرتجفاً، إن كان مندحراً يحوس وينوس، أو على أهبة التفجر يغلي، إن كان صاغراً يائساً، أو يُحرق الأرم.

إن صحّ ما قاله أبو حيان التوحيدي: «لكل شاعر بحر»، فلأمرىء القيس بحر الطويل ولا أعني: قفا نبك، وإن كانت قصيدة مرهوبة بكل معيار، ولأبي العلاء المعرّي بحر السريع، أما الخفيف فمن ممتلكات بولص سلامة، والبسيط من أقطاعيات المتنبي، والمنسرح لا يليق إلا بأبي نواس، ويتوقّد الياس أبو شبكة في مجزوء الخفيف والكامل. مع ذلك، قد لا تصحُ قولة أبي حيّان التوحيدي، تمام الصحّة، أو لا يمكن الاطمئنان إليها، إذا ما ذُكر الأعشى وأبو نواس وأحمد شوقي. أولاء الثلاثة معاهد كبرى في الموسيقى، تتنافس فيها الآلات، حتى تصعب المفاضلة بين آلة وآلة، بين وزن ووزن.

ما إن تقول هذا بحره إذن، حتى تجد بحراً آخر لديه، بنفس الملكة والقوة والتأثير. أولاء الثلاثة تمثّلوا ببيئتهم أصواتاً، فاختزنوها، عرساً ومأتماً وسوقاً، بكاءً متوحداً، وانتصاراً جماعياً، اختزنوها، طيراً وشجراً ونهراً وفصولاً. لقد وهبتهم الطبيعة، فألفوا للعزف المنفرد وللكورس، والسمفونية والأوبرا، وأكثر من ذلك أجادوا عزف ما ألفوا. على العموم، لنقل أن الشاعر العربي يعزف المعنى، وفي العزف الجيد ـ في بعض الأحيان ـ تهريب للأفكار الهيّنة، كما يضلّل ريشٌ يانع جميل، حوصلة ممروضة. ربما شاعت لهذا

السبب المعاني المبيرة الفارغة من كل شحنة كهربائية. لا تمتّع إلا السّذج، كما يتمتع الصغار بقدرة الصوف الممغنط على جذب أشياء تكاد تخلو من وزن كقصاصات الورق وشعر الرأس.

يكاد يكون الشعر العربي والموسيقى مثل ضفيرتي حبل، لا يقوى أحدهما إلاّ بالآخر، وهذه التوأمة المتواشجة هي التي تميّزه عن الشعر الإنكليزي الذي هو توأم للرسم والمسرح. فإن كان الشاعر العربي يعزف المعنى، فأن الشاعر الإنكليزي يمسرحه، وهو بهذا أقرب إلى البناء العضوي، لأنك تتبينه مكاناً وزماناً، ونمواً، برعماً فزهرة فثمرة. يهتم الشاعر العربي أكثر ما يهتمّ بالمطلع، بالضربة الموسيقية العالية، يجب أن يكون مثيراً صارخاً دون مقدمات تمهيدية. فإذا قال المتنبي: «واحرَّ قلباه ممن قلبه شبِمُ» أو قال أبو تمام: «السيف أصدق إنباء من الكتب» فإنك تستنتج على الفور، أن لا حلبة مكانية تدور فيهما القصيدتان أولاً. ثم أن الشاعرين ابتدءا بقصوانية شديدة محلّقين بعاطفة كثيفة جامحة، بلغت غايتها. إنها طوافانات، فكيف يمكن المزيد عليها، إلاّ بطوافانات أشد، فأشدّ اندفاعاً. بمعنى أنها متلاحمة بلا تلاحم. قطارات متتابعة، ذات اتجاه واحد، وذات سكة واحدة، متواصلة غير متصلة. فإذا استعرنا تشبيهاً من الأوبرا، فإن الشاعر العربي يبدأ وينتهي بـ aria وما من حوار سابق recitative. وهو أشبه بطفل ضاحك، يصرخ فجأة وبأعلى ما يمكن عند زرق إبرة طبية في فخذه أو عضده، أو كنائم أحسّ بلدغة فطاش وعاط، خارجاً من الإهاب والثياب.

يبدو أن هذه العادة الشعرية، انحدرت إلينا من العصور اللاتدوينية التي حرمت القارىء من الانفراد بالنصّ، يقرأه

ويستعيده، يحلّله يفككه ويركبه عازلاً صدفه عن لؤلؤه. مع ذلك، استمرت هذه العادة حتى الآن، وهي ما تزال مستمرأة، وخاصة في المحافل السياسيّة.

بالمقارنة، ما من شاعر بريطاني اهتمّ بالموسيقى الشعرية الضاجّة إلا/أو بدرجة ديلان توماس. وإذا عرفنا أنه من ويلز موطن الغناء والموسيقى، بطل العجب. بسبب منه ظهرت في أوائل الخمسينات حركة شعرية مناهضة ـ كردّ فعل ـ عُرفت باسم الحركة movement. هنا ابتعد روّادها عن الجعجعة والصخب والزخارف الصوتية، مهما كانت مدوزنة، ولجأوا إلى العبارات الشعرية البسيطة الخافتة إلى النأمة والآبار الارتوازية والمنجم، تاركين زبد البحر وهديره.

لكن قبل ذلك في أوائل هذا القرن، اتفق للشعر الإنكليزي أن ظهر على مسرحه، شاعران مغتربان هما أزرا باوند، وتي أس أليوت، قلبا الموازين الشعرية بصورة لم يسبق لها مثيل. قرّرا أن يستغنيا عن أوزان الشعر المتعارف عليها، ثمّ بدلاً من ذلك نصحا ولجّا في قراءة النثر لاستنباط أوزان جديدة منه، وهو اعتراف ضمني بفاعلية النثر منذ ظهور رواية الأحمر والأسود لستندال، وإقبال القراء عليها. لم تلتفت القصيدة العربية الحديثة في أواخر الأربعينات وخلال الخمسينات، إلا إلى الشكل الذي وصلت إليه القصيدة الأوروبية. بشكلها فقط تأثرت، فظهرت تنويعات موسيقية منطقية بالتفاعل من حيث الكم والتوزيع. وهكذا ظلّت قديمة، ولكنها أخذت تعزف على آلات حديثة. عيب بلا شك، ولكن استطاع شعراء الخمسينات في الأقل من كسر الطوق وتدشين مرحلة جديدة.

يمكن القول عموماً، إن شعر الخمسينات، كان يضخّم الحدث ويكبره ـ كالشعر الكلاسيكي ـ بالتراكم، كموجة فوق موجة، أي لم ينمُ نَمواً عضوياً من الداخل. لذا بقيتْ موسيقاه خارجية حداثية كالموسيقى العسكرية، إن علت أو خفتت لا تعني الاستبطان والتأمل.

كتاب الحب - لنزار قباني(*)

(١٩٧٠)

قد يكون للتعبير الإنكليزي «أضعك في الصورة» علاقة وثيقة بديوان «كتاب الحب» فما هو إلا لوحة - وليس في القول استعارة - في طور التشكيل. فالديوان لا يحمل أية عناوين للقصائد وإنما أرقام. وكأن الرسام يبدأ برسم جزء ثم يتركه ليجف، وفي هذه الأثناء ينتقل إلى جزء آخر، وهكذا دواليك.

لفهم هذه اللوحة وبالتالي تذوقها، لا بد من تقديم معلومات تمهيدية، وتواريخ ضرورية، لأن شعر نزار قباني سيرة ذاتية بكل ما في هذه الكلمة من معنى، ولأنه سيرة ذاتية فإنك ترى فيه كل شاردة وواردة. ربما هذا هو مردّ إنتاجه الغزير. على هذا لا يمكن قراءة ديوان «كتاب الحب» الذي صدر عام ١٩٧٠، كحلقة مفردة، إذ لا بد من النظر في الدواوين السابقة له.

لا بأس إذن، من الإلمام بما وصل إليه نزار قباني في ديوان

(*) من كتاب «نزار قباني - رسام الشعراء»، للمؤلف، صدر عن «مؤسسة الرافد» - لندن.

«قصائد متوحشة» الذي صدر في عام ١٩٧٠ كذلك، ولكنه سابق له في الترتيب في «الأعمال الكاملة».

وصل نزار قباني في ديوان «قصائد متوحشة» قمة صراعه «الدون كيخوتي» ولكن مع طواحين غير موهومة، طحنته فامتلأ الديوان بالصراخ وبحر الخبب والنار والحدّية. انحسرت النساء أولاً ثياباً وحواراً وأصباغاً، قلّت فصول ألوان العيون، فانمسحت خضرتها وزرقتها. ولكن هيمنت ظلمة العيون السوداء واقعاً ورمزاً، لم تعد الألوان تتنافس فيما بينها بالزخرفة كما في صالة استقبال، ولكن اقتصر الديوان تقريباً على اللونين الأزرق والأحمر وقد اختلفت وظيفتهما، اللون الأزرق أو الأحمر يهيمن كلاً على حدة على كل القصيدة. أصبحت له خصيصة المادة الكيماوية في تغيير الخواص. اللون الواحد، لا ريب، طغيان وتعذيب.

انقضّت على نزار قباني أربع قوى في هذا الديوان، أولاً نكسة عام ١٩٦٧، والشيخوخة التي دبّت إليه وهو في الخمسين من عمره كما تصوّرها، انبعاث انتحار أخته وصال، ومعها سلطة الأب، وأخيراً أوبرا «كارمن» لجورج بيزيه، و«طير النار» لسترافنسكي.

رأينا نزار قباني في ديوان «قصائد متوحشة»، مخذولاً، تخونه «كارمن»، رأينا سلطة أبيه تزداد إحكاماً باللاوعي، النار تلتهم ريش «طير النار» والشيخوخة في داخله ولها فعل التسوس والسعال الجارح. وقف في مفترق طرق، خائفاً أخذ المرأة التي في داخله وذهب إلى الغابة، طالباً أن تكون له «سقفاً» أي حماية. أراد أن يرجع طفلاً، إنساناً بدائياً، فأصبح العري عنده يعني الولادة الجديدة. الغابة كانت بالنسبة إلى نزار قباني الهروب من الهوية والانتماء والعناوين، والاستحالة إلى كائن أدنى ولكنه نقي بلا

تاريخ، الكوارث الشخصية المتواصلة تجعل الإنسان مخلوقاً أدنى، لا أهمية لأهميته.

حين نصل إلى «كتاب الحب» نكون قد ودعنا الطبول الهمجية، وها هو الطفل أو الإنسان البدائي ـ كأي إنسان بدائي ـ بدأ يرسم لوحته، التي لم تكمل ولن تكمل، شأن كل عمل فني، الإنسان البدائي يرسم طقوسه على جدران الكهوف.

لقد تهيأت لهذه اللوحة، أو لا بد أن تتهيأ لها لتكون أصلية: ١ ـ الشعور بوجود قوة غيبية، ٢ ـ وحي، ٣ ـ عدة الكتابة أو الرسم، ٤ ـ الملكة والدربة، ومعها التكريس والانقطاع التام.

لم تظهر القوة الإلهية، ولا السماء ولا أماكن العبادة في شعر نزار قباني، كما ظهرت في هذا الديوان، ليس فقط بطاقتها الروحية، وإنما كحاجة مادية ملموسة. إن القوة الغيبية ضرورية في كل عمل أصيل. لأنها تنم عن الضعف الإنساني الجليل، وتقوده إلى الغموض الذي يميز كل الأعمال العالية القدر. وإلى ذلك فإن الغموض هو الوسيلة الوحيدة التي تنقل القارىء من متفرج على وقائع إلى مشارك فيها. والمعنيُّ بالغموض هنا، هو الحيرة العاطفية والوجدانية التي يعجز فيها الإنسان عن الفهم، وليس الغموض الناجم عن عياصة المصطلحات العلمية الباردة التي تشيع خاصة في شعر المتصوفة. باستثناء ابن عربي، فقد شذّ لأنه انتمى إلى الحائرين بسر عاطفي دفين.، كما يبدو، شعر بحمّاه في كل جارحة.

إن خلو ديوان «كتاب الحب» من النساء، لحماً وثياباً وطيباً، ومن الأشجار ورقاً ووروداً وجذوراً، ومن اختفاء النجوم والحوار والموسيقى، ومن الماء مطراً وأنهاراً وبحاراً، ومن انحسار الألوان: البارد منها والحار، أدلة على أن الشاعر الرسام، أمام لوحة خالية لم

يبدأ بها بعد. كان لا بد للشاعر من قوة غيبية تنزل عليه، وتحل «عقدة من لسانه».

لوحة نزار قباني هذه المرة، الأنوثة، التي يسميها امرأة. كل لوحة جديدة، جنين جديد، وجود غامض حي، برعم يتفتح داخل الرحم فينسي المرأة كل شيء سواه. تكريس وحنو وانقطاع. بكلمات أخرى، اللوحة الأخيرة تقتل كل اللوحات السابقة مهما كانت عظيمة. يقول نزار:

«وكلما انفصلتُ عن واحدةٍ

أقول في سذاجة:

«سوف تكون المرأة الأخيرة»

«والمرة الأخيرة...»

وبعدها سقطت في الغرام ألف مرةٍ

ومت ألف مرّة...

ولم أزل أقولُ:

«تلك المرّة الأخيرة...»

العمل الفني لا ينتهي قط، وهذا هو سر إحباط الفنان الدائم. صخرة سيزيف. ما إن يبدأ بالعمل، حتى يشعر بالمعجزت تتساقط من بين أصابعه، ولكن ما إن ينتهي، حتى يشعر بعجزه، إنه لم يكتب كل ما يريد. عجز وتأوه. ثم يبدأ لوحة جديدة، وقد لا يصل إلى رضى حتى في «أغنية التم الأخيرة». إن كلمة «انفصال» أعلاه ذات دلالة، لأنها تظهر الفراغ المفزع الذي يجب أن يملأه، بلوحة أو امرأة أخرى. أما كلمة «السذاجة» فمفتاح آخر، لأنها قد توحي بالجهل، إلا أنها هنا توحي، بالضعف، بعدم القدرة على

مقاومة الإغراء. بالضعف الإنساني العظيم. يسقط ألف مرة، يموت ألف مرة، ولا يتعظ.

من ناحية أخرى ليس في أسلوب المقطع أعلاه أية مفاجآت لغوية أوتركيبية، ولا انتفاضات موسيقية، ولا مساحيق بلاغية، لأن الشاعر كان يسرد حقائق باردة، ولا يخاطب فيها إلا نفسه، فجاءت نهايات الأبيات مفتوحة على بعضها بلا قافية نابتة كالراية.

وهكذا فالمرأة الجديدة تقتل ألف امرأة قبلها حسب منطق الفن وإن لم يكن واقعياً ولكنه انشغال ساخن يتملك كل عصب. أفضل اللوحات ما كان صعباً، وإن بدا عفوياً، وما كان غامضاً وإن بدا شفافاً:

«كم تغيرتُ بين عامٍ وعامٍ
كان همّي أن تخلعي كل شيء
وتظلّي كغابة من رخامٍ
وأنا اليوم لا أريدك إلا
أن تكوني إشارة استفهامٍ»

قد تفيد عبارة «بين عام وعام» كل عام على وجه العموم، إلا أن التركيب النفسي لها مختلف ف «بين» هنا تعني الإنفصال وكأن كل عام لا علاقة له بما قبله. أما واو العطف «عام وعام» فيدلل على طول المسافة وتواليها الرتيب الذي بدوره يهيّىء إلى التمرد عليه، والاندفاع نحو شيء جديد.

إلا أن الغابة بدكنتها وظلمتها ورطوبتها وهسيسها وغموضها قد لا تتناسب مع الرخام الأبيض الذي يخلو من الصوت والبراعم والنمو الداخلي. قد لا يحسن نزار قباني في بعض الأحيان الجمع

بين مادتين. فقد جمع في دواوينه الأولى ولعدة مرات، بين الثلج والأسنان، وبين حرارة العواطف وحرارة فم المرأة وهو عيب، كما جمع رقصة السامبا مع الاحتضان والتخاصر وحتى القبل، وهو ما لا يمكن أن يقع في مثل هذه الرقصة! الجمع بين شيئين كالتشبيه يحتاج إلى استبطانات عميقة تتوحد فيها الأشياء بتيار العقل الباطن.

على أية حال، إنه يريدها اليوم أن تكون علامة استفهام، عصية، غامضة. المعروف أن حاسة اللمس لدى نزار قباني هي أضعف حواسه، ولكن مع ندرة استعمالها فإنها ارتبطت في بداية أشعاره الأولى بما يشبه السادية، ارتبطت بالمخلب والسكين والطعن، والدم. هكذا كان لمس لحم النساء والنهد خاصة لدى نزار غزواً بربرياً، وانقضاض طيور جارحة. ولكن حينما نهشته الظروف ووهن عظماً وعضلة، تغيرت لديه حاسة اللمس وظهرت بصورة حنان، وهي بهذه الصورة ظهرت على أشدها تأثيراً في القرآن الكريم، كما ظهرت أكثر ما ظهرت في شعر أحمد شوقي نابغة الشعر العربي.

الاختلاف أن حاسة اللمس لدى نزار معطّلة في هذا الديوان وفي «قصائد متوحشة» كذلك. لأنه لا يلمس بها شيئاً، ولكنه بحاجة إليها من امرأة ـ أية امرأة ـ تطورت فيما بعد إلى أُمّ كما سنرى. كلما ازداد شيخوخة ازداد طفولة وهذا سر تجدده.

أما العري، الذي كان كل همّه أعلاه، فيحتاج إلى فحص. ذكرنا في مكان آخر، أن نزار قباني كان يفضّل الثياب على اللحم الأنثوي. فقد عوّض في شعره عن الطبيعة وألوانها النباتية والحيوانية والمعدنية بالثياب، وعوض عن عطور الأزهار والأشجار ورائحة الأمطار، وبالروائح المصنعة. أي أنه انتقل بحاستي البصر والشم من

الطبيعة إلى الصناعة. الشيء بالشيء يذكر، فإن حاسة السمع انتقلت هي الأخرى من الميجانا والعتابا إلى الأسطوانة. تطور طبيعي عند الانتقال من الريف والبدائية إلى المدينة والتصنع. إذن لم يكن العري النسائي في شعر نزار ممكناً، لأنه كان مرتبطاً بالنهش والتمزيق، ولكنه أصبح رمزاً، فحينما دخل الغابة مدحوراً، أصبح العري كما رأينا، يرمز إلى الولادة الجديدة التي تمثلت بالعري الإنساني البدائي.

أما العري في ديوان «كتاب الحب» فهو معجزة البساطة والوضوح، معجزة عمقهما، يقول نزار:

«تعرّيْ فمنذ زمانٍ طويل
على الأرض لم تسقط المعجزاتْ
تعرّي
تعرّي
أنا أخرس
وجسمك يعرف كلَّ اللغاتْ...»

هكذا صار جسد المرأة مسلّة أوسفراً وفيه مسحة من معارف النبي سليمان بلغى الطير. وصف نزار هنا المعجزة بالفعل: «سقطت» جعلها تنزل من السماء من الأعلى إلى الأسفل، بينما كانت الأرض منذ زمان طويل بانتظار المطر. وهكذا قابلَ الشاعر بين الأرض الظامئة وبين الشاعر من جهة وبين المطر والمعجزة من ناحية أخرى.

أما تكرار «تعري» ووضع كل كلمة بسطر يدللان على لهفة الشاعر ونزول الثياب قطعة قطعة. الحياء والإثارة. وبكلمة «أخرس»

حقق الشاعر معنيين في الأقل، أولاً، أن الصورة أمامه تملكت كل حواسه فلم يعد لكل الأشياء الأخرى وجود، وثانياً إن هذا الجسم الثري بالرموز، هو منقذه الوحيد، كما هو المطر للأرض. الجسم في هذه الصورة الشعرية، لا يقطر شهوة. يقطر خيراً ومعرفة. هل كان يفكر بالتماثيل الرخامية وسط الغابات والحدائق الأوروبية؟

على أية حال، لم يستنجد نزار بربات الشعر الإغريقيات، ولا بجن الشعراء الجاهليين وإنما بالله في السماء، لأن الله في نظر نزار أول فنان، إذ خلق آدم من طين وجعله ينبض قلباً وسلالة.

السماء في هذا الديوان الذي يبدأ بها، صافية بلا غيوم، ولكنها بلا لون أيضاً، لأن اللوحة لم تبدأ بعد. السماء توحي بحجم اللوحة ونقائها. أكبر من طاقة أي إنسان:

«يا ربُّ قلبي لم يعد كافياً
لأن مَنْ أحبها... تعادل الدنيا
فضع بصدري واحداً غيره
يكون في مساحة الدنيا»

ربما تدل كلمات مثل «كافيا» و«تعادل» و«واحد غيره»، و«مساحة» على موازنة الأبعاد الضرورية لكل لوحة. وحين تلبّسه الوحي الإله، تغيرت النظم الطبيعية:

«تغيرت مملكة الربِّ
صار الدجى ينام في معطفي
وتشرق الشمس من الغرب»

صار الفنان هنا، قوة لها كل طاقة الخلق وتغيير الأشياء. كل الموجودات مواد خام يعيد تشكيلها، بعيداً عن «العقل والمنطق»

كما يقول الشاعر.

الفنان، في أتون التكوين والتشكيل، إنسان مختلف عنه عادياً، أول ما يدرك ذلك الفنان نفسه. إنه إنسانان في واحد، الأول: الفنان الذي له طاقة التواصل مع القوة الغيبية، يستلهمها وتلهمه، إنه نبي مرسل كذلك، أو هكذا يوحى إليه. عبّر نزار عن هذا المعنى بدقة أكبر:

«تغيّرت الأشياء منذ عشقتني

وأصبحتُ كالأطفال بالشمس ألعبُ

ولستُ نبيّاً مرسلاً غير أنني

أصير نبياً عندما عنك أكتبُ».

صحيح أن الله خلق الأنبياء، إلا أنه عن طريق الأنبياء عُرف. اعتبر نزار منزلة الفنان بمنزلة المصلحين الذين أودعت بأيديهم رسالة ما. رسالة دينية شفافة، ولها خفة الجسد السامي الذي «يمشي على الماء ولا يغرق». ولكن لماذا شبّه نزار الحب «كالرمح في الخاصرة» وهو الآلة الوحيدة الجارحة في هذا الديوان؟ ولماذا يقول:

«جميع ما قالوه عنّي... صحيحْ

جميع ما قالوه عن سمعتي

في العشق والنساء قول صحيحْ

لكنهم لم يعرفوا أنني

أنزف في حبّك مثل المسيحْ».

قد نجد الجواب، في عملية الخلق نفسها، وهي عملية طلق سواء بسواء. لا بدّ لها من آلام جسدية. تظهر الآلام الروحية هنا عن طريق الجسد في أقصى عنفوان وتدفق لها في صورة «أنزف في

حبك مثل المسيح»، لأن روحه ستحلّق وتنبعث من جديد، حياة تنبع من موت. شجرة يانعة من بذرة تبدو ميتة. مفهوم قرآني تردد كثيراً في عدة آيات: «إن الله فالق الحب والنوى يخرج الحي من الميت، ومخرج الميت من الحي ذلكم الله» وهو المعنى الذي أعاده تي. أس. أليوت بعد قرون. هكذا فما قاله الناس عن الشاعر وعشق النساء صحيح لأنه إنسان كالآخرين، ولكنه هو الوحيد الذي لا يتعمّد إلا بدمه وجراحه، وهل يعرف آلام الطلق إلا الأمّ وحدها.

ثمة إشارات دينية صغيرة صغر نقطة الضوء في لوحة مظلمة:

«أودّ لو كان فمي كنيسة

وأحرفي أجراس»

أو:

«محفورة أنت على وجه يدي

كأسطر كوفيّة

على جدار مسجد».

في المثل الأول، إنتشاء روحي موسيقي، وانتشاء رحيم، وفي الثاني هداية مقدسة مرتلة، ولكن الدخول إلى مملكة الرب يتطلب التخلص كلية من مغريات الأدران المادية. تطهّر بالكامل، إنك في الوادي المقدس، يقول الشاعر:

«لو خرج المارد من قمقمهِ

وقال لي: لبيّكْ

دقيقة واحدة لديكْ

تختار فيها كلَّ ما تريده

من قطع الياقوت والزمردِ

لاخترت عينيك بلا ترددِ...»

تمثل العين هنا الدواة بالنسبة إلى الكاتب، أو الأصباغ بالنسبة إلى الرسم، كما سنرى، وهي آخر ما تبقى من جسد المرأة في هذا الديوان. وحتى وجودها هنا وجود رمزي، وليس وجوداً مادياً. المقطع أعلاه يأخذ لذعته وعمقه من عنصر الزمن: «دقيقة واحدة» وتحصل على كل شيء وكأنه مفاجأة تنكر عليه طاقة التفكير والتمحيص. الإغراء الذي يقدمه المارد لا نفاد له في الغنى والثراء والترف، لكن الشاعر لم يختر إلا مصدر الوحي: العين. أما كلمة «بلا تردد»، فلا بد أنها تفيد أن الفنان لم يفاجأ قط، وكأنما قد قر قراره حتى قبل خروج المارد من القمقم.

من هذا الإيمان الراسخ بالفن وقيمه الروحية السامية، راح الشاعر يرى أن «عيونه» (ولجمع العين هنا دلالة كثرة الرؤى) ترى أشياء لا يراها الآخرون، أشياء لا تُرى إلا بالانجذاب والثمل والغيبوبة:

«لو كنت يا صديقتي

بمستوى جنوني

رميتِ ما عليك من جواهرِ

وبعت ما لديك من أساورِ

ونمت في عيوني».

إن للشعراء الأصلاء ولعا بالجنون، لأن الحواس تتشابك معاً وتنصهر، وكأنها حاسة واحدة مركبة. كما أن الجنون يفيد: الخروج عن القانون، وبالتالي الاتيان بغير المألوف، والمتعارف عليه.

لكن الشاعر، وهو يعي أهمية الأحجار الكريمة، سيضع لها أساور في أعجب مكان، في أطواق الحمام. أطواق طبيعية مترفة على الريش، قرب الهديل والزق والمحبة الحانية:

«علقتُ حبّي لك في أساور الحمامْ

ولم أكن أعرف يا حبيبتي

أن الهوى يطير كالحمامْ».

إن الارتفاع والأجنحة والحمام من أهم عناصر ديوان «كتاب الحب» لأنها سمو، والديوان كله ابتعاد عن كل ما هو دنيوي. (سنتناول هذه النقطة لاحقاً). وصف الشاعر العينين في مقطع آخر «باللؤلؤتين»، وكأنما أراد الشاعر أن يصف عظم جهده في الغوص لاستخراجهما من باطن البحار، من ناحية، وللانتفاع من بريقهما المتلألىء وكأنهما دمعتان صافيتان جامدتان وتلك هي الصورة التي أحبها نزار، أيّ أن تكون المرأة باكية لأسباب رمزية، ونفسية على وجه الخصوص.

إلى هذا الحد، يكون الشاعر قد أرانا كيف سلم موهبته وملكته الشعرية إلى الله في المرحلة الأولى، وكيف تطهّر روحياً من كل إغراء مادي. وها هو على وشك غمس ريشته في الأصباغ. مصدر أصباغه والهامه، العين لا غيرها. لكن قبل بحث ذلك قد يكون من المفيد، إثارة نقطتين: الأولى وجود كلمات ومصطلحات في هذا الديوان، لها صفة الدائرة، وصفة الحركة المقيدة، منها مثلاً: الخاتم، القمر، البحيرة، العين، وكذلك: حركة الكرة الأرضية، حركة السمك، حركة الموج في الدواة، البحيرة في العين، الدمع في العين، إنها دوائر وحركات تشبه في التكور والحركة المقيّدة، الجنين في الرحم.

النقطة الثانية: صورة المرأة الباكية. لم تظهر المرأة أمّاً من قبل في دواوين نزار السابقة، ولكن قارئة الفنجان في ديوان «قصائد متوحشة» تخاطب الشاعر بـ «يا ولدي» وهو يقرب من الخمسين. ذلك خطاب كان هو ما يتمناه. ما تمنى أن يسمعه من امرأة في هذه الفترة من حياته. الطفل في هذا الديوان، تحرك حركة محدودة في الرحم أولاً ثم جاء طور النشيج والبكاء:

«يحدث أحياناً أن أبكي

مثل الأطفال بلا سببٍ

يحدث أن أسأم من عينيك الطيبتينِ

بلا سببِ».

هذا هو الجانب الآخر من الفنان، أعني الطفل، وهو كأي مبدع، يدب فيه الملل والسأم، لما يعاني من إحباطات مضنية أثناء عملية الخلق. الكلمات قاصرة، وكذلك الألوان. المأساة الحقيقية تكمن في المسافة بين العقل واليد، كما يقول شكسبير، على لسان مكبث، أي المسافة أو الهوة بين الفكرة والتطبيق.

بدا نزار ينظر إلى المرأة بعيني ذلك الطفل فيه. الطفل الطموح المحبط:

«أخطأتِ يا صديقتي بفهمي...

فما أعاني عقدة

ولا أنا أوديب في غرائزي وحلمي

لكن كل امرأة أحببتها

أردت أن تكون لي

حبيبتي وأمّي...

من كل قلبي أشتهي

لو تصبحين أمّي».

ولكن لماذا تثيره صورة المرأة الباكية، وهي صورة لم نألفها في شعره السابق مطلقاً؟ هل كانت مدفونة في تلاليف دماغه، أم أنها شيء استجد نتيجة ظروفه الوحشية الناشبة؟

«إني أحبك عندما تبكينا

وأحب وجهك غائماً وحزينا

الحب يصهرنا معاً ويذيبنا

من حيث لا أدري ولا تدرينا

تلك العيون الهاميات أحبّها

وأحب خلف سقوطها تشرينا

بعض النساء وجوههن جميلة

وتصير أجمل... عندما يبكينا».

ابتداء المقطع بـ «إني»، لا يخلو من ثقة بالنفس، ثقة الفنان الضرورية قبل البدء برسم اللوحة. ممتلىء بالقدرة والغرور واجتراح المعجزات والفتوحات. الأفكار تتوالد شتى وإلى ما نهاية. يبدأ الإحباط فقط، عند الشروع بالتطبيق. عانى منهما في كلتا الحالتين بطل قصة «القبلة» لشيخوف، أصبح هُزَأة لدى لداته.

لا أدري لماذا يثير امتداد الياء مع النون والألف في كلمة «تبكينا» الشجن. مقدمة موسيقية تهيىء لموكب حزين. دعوة لتبادل أنخاب الدموع، يبدو أن الدموع الناضة من الحب، هي الوحيدة الحارة بين الدموع. تصهر وتذيب ولها فعل نار نيتشه في تطهير الجسد. كان علي بن الجهم مندهشاً مأخوذاً بين الرصافة

والجسر بعيون المها، وفجأة أخذه «الهوى من حيث أدري ولا أدري». بدوي يدخل إلى مدينة لأول مرة، ينبهر وينصعق، تصوير نفيس لسذاجة لذيذة وقَدَر محتّم. الحب لدى نزار قباني أيضاً لا يمكن تفاديه:

«الحب يصهرنا معاً ويذيبنا

من حيث لا أدري ولا تدرينا».

ولكن يبدو أنه يخاطب امرأة غريرة لم تمر بالحب من قبل، وها هو يكون لسان حالها. يتحدث بالنيابة عنها وكأن لديه تجارب سابقة. كان نزار يتحدث إلى امرأة يرسمها، يتوحد معها. تخرج من ضلعه: ريشته. أمّا علي بن الجهم فقد «تكاثرت الظباء على خراش/فلا يدري خراش من يصيد». هذا هو شأن كل غريب في البلد الغريب. حواس مستوفزة تريد أن تتشرب كل شيء في أقصر وقت، صوتاً ولوناً وحركة.

ولكن لماذا تصير وجوه النساء أجمل عندما يبكين؟ هل لأن النساء يُبدين أنقى وأسمى حنانهن بالدموع؟ أم لأن الشاعر تذكر والدته وهي تبكي على أخته وصال شهيدة الحب؟ أم أنه رأى إحدى لوحات مريم العذراء، وهي غائمة الوجه باكية وبين يديها المسيح؟ وبالتالي هل كانت لوحة نزار بهذا المعنى الديني؟ لا شك أن في ديوان «كتاب الحب» نبرة دينية خفية.

قد يُقرأ المقطع أعلاه بصورة أخرى. فالوجه الغائم وكأن الصبغ ندي لم يجف بعد، ما يزال في دور التكوين حيث يكون الفنان في أقصى ثمله الروحي. للبرعم سحر يختلف عن سحر الوردة، ومشهد فرخ ينقف البيضة ولا يبدو منه إلا المنقار والخياشيم

الصغيرة كالسمسم، بهجة لا تُمل. ثم إن تركيز الفنان على صورة الوجه فقط، هو الانطباع الذي تتركه رؤية لوحات أساطين الفنانين لمريم العذراء، الوجه هالة بيضاء مضيئة بلون حليبي، قمر حزين مطرق في وسط اللوحة. لقد اهتم نزار قباني في ديوان «كتاب الحب» بالقمر وتعددت رموزه العاطفية بشكل لم يسبق لها مثيل في دواوينه السابقة.

ها هو الرسام على وشك الشروع بالعمل، الريشة في الصبغ، والقلم في الدواة، العين في هذا الديوان ينبوع وإكسير. لا تشبه أية عين في الشعر العربي.

عرفنا نزار قباني في البداية مولعاً بالعيون الزرقاء. اختفت. لتحل محلها العيون الخضراء، هي الأخرى اختفت، ثم حلّت العيون السوداء، ثم أصبحت مظللة بالحدائق ثم بالغابات، وفي هذه المراحل كانت العين سحراً يذيب القلب، ثم مرفأ ينطلق منه الشاعر في رحلات يعود منها محملاً بالأحجار الكريمة، أما العين في ديوان «كتاب الحب» فمختلفة اختلافاً كلياً. العين هنا توصف بالطيبة مرة:

«يحدث أن أسأم من عينيك الطيبتين/ بلا سبب» ولكن السبب هو إحباط الفنان أثناء عمله. الفكرة والتطبيق، ويصفها مرة بالعمق.

«حبّك يا عميقة العينينْ

تطرّفٌ

تصوّفٌ

عبادةْ

حبّك مثل الموت والولادةْ

صعب بأن يعاد مرتين».

قد نفسر كلمة عميقة هنا، بالغور الذي لا يدرك، يتراوح بين التطرف والجنون، وبين التصوف والعبادة. إنه الموت أو الانفناء الروحي، وهو في الوقت نفسه ولادة جديدة.

رأينا كيف كانت العيون لدى نزار قباني، مرفأً ينطلق منه ليعود إليه، أما في هذا الديوان فهي المحطة الأخيرة:

«أهطل في عينيك كالسحابةْ
أحمل في حقائبي إليهما
كنزاً من الأحزان والكآبةْ
أحمل ألف جدولٍ
وألف ألف غابة
وأحمل التاريخ تحت معطفي
وأحرف الكتابةْ».

يوحي هذا المقطع بأن الشاعر، قد قطع أشواطاً في التجارب الخائبة. مرة عاش قرب الجداول (المدينة) ومرة في الغابات (الإنسان البدائي) وها هو الآن يحمل أحرف الكتابة، إلى آخر مأوى. الحروف كنوزه الحقيقية متدفقة بدليل الهطول.

يصف نزار قباني العينين في هذا الديوان «بالصاحيتين الممطرتين». والصحو هنا يناسب «السماء» التي ذكرها الشاعر في أول ديوان، والممطرة هنا تتساوق مع صورة المرأة الباكية.

لقد أودع نزار قباني، كل ودائعه الفكرية وخزائنه العاطفية في الدموع، وفيها «سبح كالأسماك في بحيرتي عينيك». البحيرة مرآة السماء، من بحيرة لامارتين إلى بحيرة بودلير، فبحيرة تي. أس.

إليوت الجافة رمزاً إلى الخواء الروحي والعقم الحضاري، إلى بحيرة كوليردج وورزورث. لكن البحيرة مرآة السماء، مهما تعددت أشكالها وألوانها، تبقى بلا ذاكرة. الانعكاس فيها لا يصبح وشماً. البحيرة مرآة مبهجة ولكن بلا ذاكرة. هل سينتقل نزار قباني من الدموع وهي أكبر عصارة للحنان إلى بحيرة مرسومة في كتاب، أم إلى بحيرة مجغرفة في مدينة؟ كما فعل من قبل حينما انتقل من الطبيعة وملابسها الربيعية المزركشة إلى الثياب المصنعة. ومن الحنجرة الزاهية بالمراعي والخضرة والناي إلى الأسطوانة، ومن عطور الياسمين والبنفسج والفراشات، إلى سائل مكبوس في قارورة زجاجية؟

على أية حال، أودع نزار قباني كل شيء في عينيها:

«عيناك مثل الليلة الماطرة

مراكبي غارقة فيهما

كتابتي منسية فيهما

إن المرايا مالها ذاكرة».

لا أدري كيف يُقرأ المقطع أعلاه؟ هل هي بداية الإحباط الذي يعاني منه الفنان في المراحل الأخيرة من العمل؟ «الليلة الماطرة»: كلا الموصوف والصفة يحجبان الرؤية. كلاهما منذر بشيء ما. على هذا، يمكن تفسير «غارقة» تفسيراً حرفياً، وكذلك «منسية». عقم المحاولة، بحيرة تي. أس. إليوت الجافة، خواء روحي. بحيرة تعكس السماء وليست بسماء. لا تنطبع فيها الأشياء كالوشم. الإحباط أكثر حدة ومسنونيّة لأن الشاعر جاء إلى بحيرتي العينين بعد تحليقات روحية عالية لا تخلو من دوار وإن كان مرده النشوة والوجد والانجذاب:

«وكلما سافرت في عينيك يا حبيبتي

أحس أني راكب سجادة سحرية

فغيمة وردية ترفعني

وبعدها تأتي البنفسجية

أدور في عينيك يا حبيبتي

أدور مثل الكرة الأرضيةْ...»

إن هذه النظرة الجوية دونها نظرة شاعر ملحمة كلكامش. رأى بابل من الأعلى، ولكن العلماء منشغلون منذ زمن لاكتشاف المركبة أو نوع الآلة التي استطاع أن يحلق بها ذلك الإنسان. رحلة عظيمة، لاريب، ولكنها خالية من أبعادها الروحية. محدودة، انحصرت بمدينة بابل.

رحلة نزار قباني تختلف عن رحلاته الجوية السابقة. إذ كانت كطائرة الورق. الورقة في الجو وهو على الأرض كأية رحلة رومانسية.

الرحلة في المقطع أعلاه روحية واسعة، تستشرف الكرة الأرضية والتاريخ، جمعت التاريخ والجغرافية. جمعت بين طفل يقرأ في كتاب عن البساط السحري أو يراه في شاشة، وبين إنسان حكيم ومتصوف يتأمل هدهد فريد الدين العطار. معجزة اجتماع الطفولة والكهولة. في الواقع أن ديوان «كتاب الحب» يتميز بهذه الروح الأثيرية، محلّقة. دائمة الخفقان. لم يبق من معالم الحياة الدنيا إلا البحيرة، وهي مجرد رمز بلا موقع جغرافي، بلا موج، بلا ضفاف. لم يبق منها أيضاً إلا العشب. ولكنه عشب لا ينبت في تراب، وإنما في دفتر أو ينبت على اللسان، لسان الشاعر. لم يبق إلا المرأة

ولكنها امرأة في دور التشكيل في لوحة. اللوحة واسعة، ولا عجب، إن ظهرت ربما لأول مرة عبارة «آفاق الهوى» لتدلل على السعة أولاً، وعلى ضرورية التحليق والطيران للسباحة في آفاق الهوى تلك.

بهذه الأجواء الأثيرية أخذ الحمام يزداد أهمية وكمية كرموز لارتفاع الأجساد وتطهرها وكأنها بلا وزن جراء امتلاكها للسمّو الروحاني الجليل حيث يصبح الحب والفن صنوين كجناحين:

«ذوبت في غرامك الأقلام

من أزرق وأحمر وأخضر

علقت حبي لك في أساور الحمام

ولم أكن أعرف حبيبتي

أن الهوى يطير كالحمام».

إن الذوبان والغرام طالما يصرفان الذهن إلى القلب في الاعراف الأدبية العربية. الأقلام مغموسة بدم القلب، ولكن لا يبدأ الحب الحقيقي الصاهر، إلا حينما تتخدر الكلمات وتغيب عن الوعي برهبوت. «تضيق العبارة». يتسيد الصمت الممتلىء بالجلال. تكون له صفة الثبات كطوق الحمام، خلقة طبيعية. وله قابلية الطيران، يفقد الجسد وزنه الفيزيائي ويتخلص من الجاذبية الترابية.

من ناحية أخرى، فإن المرأة التي يتحدث عنها نزار في هذا الديوان، ليس لها لحم أو ثوب أو عنوان ولا حتى شهادة ميلاد. إنها امرأة في طور التكوين في اللوحة. «تاريخ ميلادها» يبدأ بتاريخ حب الشاعر لها، وتاريخه هو يبدأ بتاريخ التقائه بها: «وعندما التقيت فيك يا حبيبتي/شعرت أني الآن قد بدأت». اعترف أنه

أحب «عشرين ألف امرأة قبلها وجرب عشرين ألف امرأة قبلها»، لكنها هي وحدها «أغنية التم» الأخيرة.

في العشق، كما في عملية الخلق، يستطيع الفنان أن يغير كل شيء. يستطيع أن «يدخل إلى الشمس على حصانه» أو «يصبح ضوءاً سائلاً لا تراه العين» أو يغدو زماناً خارج الزمان. وأكثر من ذلك:

«حين أكون عاشقاً

أجعل شاه الفرس من رعيتي

وأخضع الصين لصولجاني

وأنقل البحار من مكانها

ولو أردت أوقف الثواني».

إنها ليست قوة خارقة. لأنها ممكنة داخل اللوحة. الكوارث والأوبئة والحروب مبررات للفنان في إعادة تشكيل العالم. لأن العالم بصورته الحالية ناقص وممل وعدواني. مأساة الفنان الحقيقية تكمن في المسافة بين الفكرة والتطبيق كما قلنا. ما من نهاية سعيدة في الفن حتى ولو كانت سعيدة في الواقع. ما من نهاية حقيقية لأية قصيدة أو مسرحية أو رواية أو لوحة. إنها نهاية موقتة، إنها إذن بداية. مشكلة كل فنان هي مشكلة «الشيخ والبحر» لأرنست همنغواي. نشر ذراعيه بإعياء وأصبح صليباً. كل فنان يحمل صليباً ما، وظهر «دعبل الخزاعي» يشهد على ذلك.

أحسّ نزار قباني بمرارة لأنه كان «يكتب فوق الريح» و«فوق الماء». الكلمات عبث. الفنان ينهزم ويتوقف. اللوحة لم تكمل:

«عبثاً ما أكتب سيّدتي

إحساسي أكبر من لغتي
وشعوري نحوك يتخطى
صوتي، يتخطى حنجرتي
عبثاً ما أكتب ما دامت
كلماتي أوسع من شفتي
أكرهها كل كتاباتي.

ملاحظات شخصية:

١ ـ جوز كاتب هذه السطور لنفسه أن يقدم ويؤخر في المقتبسات الشعرية، لأن القصيدة، أو أي عمل فني لا يؤرخ بتاريخ الفراغ منه. فقد تكون الفكرة متخمرة في الذهن لسنوات.

٢ ـ احتل بحر الرجز الصدارة في هذا الديوان وهو بحر سريع النبرة خفيفها، وكان مناسباً للحماسة والسرعة في عملية الخلق وجاء بعده بحر الكامل بتفاعيله الرزينة وكأنه يعكس حالة التأمل والثقة بالنفس. والغريب أن بحر الخبب الذي ألحّ عليه الشاعر في الديوان السابق «قصائد متوحشة» لم يستعمل في هذا الديوان إلا مرتين ضمن اثنتين وخمسين مقطوعة ضمها الديوان.

٣ ـ يعتبر هذا الديوان أول محاولة جرّبها نزار قباني في كتابة شعر موضوعي جاد وهذا نوع نادر في الشعر العربي. الشعر الموضوعي بلا شك يحتاج إلى غنائية أقل حتى لا تطغى موسيقاه على معناه، كما يحتاج إلى ثقافة نثرية متشعبة وعميقة، وهذا ما فات نزار قباني لأنه شغل نفسه

بالشعر فقط على ما يبدو.

٤ ـ يكثر المثنى في هذا الديوان ويظهر كجزيرتين يجمعهما بحر واحد، ولكنْ يفصّلهما في الوقت نفسه.

٥ ـ حينما حوّل نزار المرأة هنا، شكلها ولحمها إلى فرشاة ولون وخط، إنما تخلص تخلصاً كاملاً من حاسة اللمس، وهي سرّه الدفين.

تشيع في القصص العربية الآن، ومنذ قرون، ظاهرة البطل الأبله، أو «العبيط» كما يقال في اللهجة المصرية. ولكن ما مرد ذلك؟ أهو التأثر الاسمي فقط بأبله دستويفسكي، أم أن البيئة العربية، أطبقت على الكتّاب، بكل ثقلها وبدانتها ولا معقوليتها، فلا محيص إلا بمواجهتها بالبلاهة التي لا تبتعد في أحسن أحوالها، عن القول المتداول «خذ الحكمة من أفواه المجانين». وما في ذلك ما يبعث على الاستغراب، فكثيراً ما قيل إن الأديب ابن بيئته، أو كما قال الناقد الفرنسي سانت بيف Saint Beuve «الثمر من شجره» أي نوع الثمر من نوع شجره.

اللافت للنظر أيضاً، أن ظاهرة «العبيطية» أصبحت لازمة لا تني تتكرر وتتكرر، بحيث فقدت قدرتها على الجدة والطرافة، بحيث تتعسر معها قراءة نص من هذا النوع بتمامه. ومتى ما أمكن التكهن Predictibility بما سيقوله الكاتب، ومتى ما عُرف القالب الذي سيفرغه فيه، بطل المفعول، وفترت المفاجأة.

لننتفع مرة أخرى، من ملاحظة ثانية لسانت بيف: «الأدمغة

المتفوقة تميل إلى وضع ختمها على زاوية كل صفحة يكتبونها، بينما يستعمل الآخرون ـ كما يبدو ـ قالباً ينزل فيه كل ما يعملونه بلا تمييز مرات ومرات». مما كان يدعو إلى القلق الأكيد، تفشي هذه الظاهرة اللاصحية فوق الطاقة، وباتت تقليداً وأي تقليد، ولم يقف النقّاد والأكاديميون إزاءها، إلا موقف المستسيغ أو المتفرّج اللاهي.

وكأية آفة، إن لم تُحلَّل وتُعالج على الفور، فإنها تكبر وتنتفخ وتُعدي. حتى أن بعض الكتاب القصصيين، تحايلوا على الأمر، فاستماتوا في صناعة البطل العبيط. وكأية بضاعة رديئة انتشرت. ولكن كيف يصنعون البطل العبيط؟

أولاً: تجريده من حاسة أو حاستين أو من كلِّ الحواس وجعله أقل من إنسان Subhuman يعيش بالغرائز والأفعال الانعكاسية.

ثانياً: تكميمه عن الكلام، فإن تكلم عوقب. بكلمات أخرى، لا رأي له، واحتجاجه ممنوع.

ثالثاً: عزل حاضره عن ماضيه ومستقبله.

رابعاً: إبعاده عن كل ما حواليه من طبيعة وبشر وعادات وأعراف.

وعلى الرغم من كثرة الأمثلة، لتوضيح النقاط الأربع تلك، إلا أن من الأفضل الاقتصار على بعض القصص من مجموعة «بيت لحم» للكاتب المصري يوسف إدريس، لأنه أحد رواد القصة القصيرة، وأحد أعلامها المشهورين.

وأول ما تطالعنا في هذه المجموعة قصة «بيت لحم» وهذا ملخّص لها:

«حين مات الزوج، ترك أرملة «طويلة بيضاء في الخامسة والثلاثين» وثلاث بنات صغراهنّ في السادسة عشرة وكبراهنّ في العشرين. كنّ يعشن في غرفة واحدة، وكان يتردد عليهنّ مقرىء كفيف يتصاعد صوت تلاوته «في روتين لاجدّة فيه ولا انفعال على روح المرحوم... وميعادها لا يتغير عصر الجمعة». وحين ينقطع المقرىء يرسلن في طلبه، ثم يدور اقتراح بالتزويج منه. يقع الاختيار على الأم. بعد الزواج ينام المقرىءُ الكفيف مع وسطاهنّ ثم مع كبراهنّ، ثم مع صغراهنّ برضى الأم على ما يظهر...».

قبل الدخول في تحليل النص، لا بدّ من الإشارة إلى أن كثيراً من القراء يعتقدون أن المقرىء الكفيف، كان يعرف أنه ينام مع الأربع، إلا أنه تظاهر بالجهل والتباله، وهذا سرُّ إعجابهم بها. ولكن الأمر ليس كذلك قطعاً. فحينما ينام لأول مرة مع وسطاهنَّ في الظهيرة في غياب الأم، وحين نام مع الأم ـ الزوجة في الليل، استطرد الراوية في النص على الوجه التالي:

«... وذات مرة بعدما شبعا من الليل، وشبع الليل منهما، سألها فجأة عمّا كان بها ساعة الظهر، ولماذا هيِ منطلقة تتكلم الآن، ومعتصمة بالصمت التام ساعتها، ولماذا تضع الخاتم العزيز عليه الآن... ولماذا لم تكن تضعه ساعتها».

ليس هذا كلام مَنْ كان يفرق بين وسطاهنَّ وبين الأم، وإذا كان عارفاً ومتلذذاً بالأمر فلماذا يفضح وسطاهنَّ ويفضح نفسه؟ ليس هذا فقط بل إنه حتى حين كان ينام معهنَّ بالتناوب لا يعرف الواحدة من الأخرى، ما دام الخاتم بأصبع تلك التي ينام معها في تلك اللحظة. يقول الراوية:

«إنه هو الآخر يريد أن يعرف، عن يقين يعرف. كان يقول

لنفسه إنها طبيعة المرأة التي تأبى البقاء على حال واحد. فهي طازجة صابحة كقطر الندى مرة، ومنهكة مستهلكة كماء البرد مرة أخرى، ناعمة كملمس ورق الورد مرة، خشنة كنبات الصبار مرة أخرى. الخاتم دائم وموجود صحيح، ولكن وكأنما الأصبع الذي يطبق عليه كل مرة أصبع، إنه يكاد يعرف وهنَّ بالتأكيد كلهنَّ يعرفن...»

هكذا فبعد أن أراد أن يعرف، أخذ يطمئن نفسه باختلاف أنواع النساء، إنه فقط «يكاد يعرف» وما زال بعيداً عن اليقين. وحتى في آخر القصة، فإنه للعجب لا يمتلك إلا الشك. يقول الراوية:

«تتصابى مرة أو تشيخ، تنعم أو تخشن، ترفع أو تسمن، هذا شأنها وحدها. بل هذا شأن المبصرين ومسؤوليتهم وحدهم، هم الذين يملكون نعمة اليقين، إذ هم القادرون على التمييز وأقصى ما يستطيعه هو أن يشك، شك لا يمكن أن يصبح يقيناً إلا بنعمة البصر وما دام محروماً منه فسيظلُّ محروماً من اليقين...»

المهم هنا، هو كيف تمت صناعة البطل العبيط؟ أولاً جرّده المؤلف من حاسة البصر، ثانياً عطّل فيه حاسة السمع واللمس والشم.

تعطلت حاسة السمع حينما جعل الكاتب الفتيات يصمتن ساعة ينام معهنَّ، ولكن أما من تأوه، أما من حسيس وفحيح؟ هل هنّ من مادة حية أم من لحم ميت؟

ينفضح راوية القصة أكثر، حينما يتعلق الأمر بحاسة اللمس فالأم «طويلة بيضاء ممشوقة»، والفتيات «ورثن جسد الأب الأسمر المليء بالكتل غير المتناسقة والفجوات وبالكاد أخذن من الأم

العود». بغض النظر عن صفة «بيضاء» لأن البطل أعمى، إلا أن جسد الأم الممشوق يختلف عن أجساد الفتيات كتلاً وفجوات، وإذا كان هذا البطل الكفيف لا يفرق بين حجم وحجم، ورائحة ورائحة، فهل هاتان الحاستان إلا معطوبتان بصورة فاتت على الكاتب نفسه. وعلى الرغم من صعوبة تفسير كيف تشارك أمّ بناتها الثلاث في زوجها، وإذا كنّ من الإحباط والفجور كذلك، فما الذي كان يمنعهنّ من مزاولة الصداقة الصحية البريئة، أو حتى الزنا خارج البيت؟ خاصة وأنهنّ لم يخفن من الحمل من الزواج الجديد!

قلنا في صناعة البطل العبيط، إن المؤلف يقطع حاضر البطل عن ماضيه ومستقبله. والانقطاع عن الماضي، يحسّن في نفس البطل كل ما يريد أن يفعله، أي دون إعارة الاهتمام للقيم المتوارثة. أما عدم الالتفات إلى المستقبل، فيجعل البطل مستكيناً لا يمتلك إلا ردود أفعال انعكاسية، لا يخطط لغده المجهول أي أن القلق منتزع عنه. وفي كلتا الحالتين يكون البطل مادة لا تؤثر ولا تتأثر، خالية من الوعي، ولكنها ممتلئة بالاستجابات الآنية، تجوع فتفتش عن اللقمة، تعطش فتسرق ماء، فتحفر بئراً قدر الحاجة، تتهيج، فتتساند بأية صورة. يقول دبليو. هـ. مور عن شخصيات موليير: «إن شخصيات موليير في الحقيقة ليسوا بشراً، إن هي إلا شخصيات مسرحية Dramatis Personae» وربما يمكن القول إن الشخصيات في الرواية والمسرحية، ما هي إلا مواد كيماوية دائمة التفاعل، دائمة التغير، دائمة التأثر والتأثير، وإلا فلا قيمة أدبية لها. من هنا تظهر قصة «بيت من لحم» بدون اكتشافات، لأن القيم فيها لا تتفاعل، وكيف تتفاعل وقد انقطعت عن الماضي والمستقبل؟ وكيف تتفاعل وقد تعطلت فيها الحواس؟

لنأخذ مثلاً آخر عن كيفية تعطيل حاسة الشم في قصة «الرحلة». فبعد أن قتل البطل ضحيته، نقله إلى السيارة. في الطريق أوقفه البوليس وشمّ رائحة الميت (ولم يتخذ إجراء ما. لماذا؟). عامل البنزين شمّ رائحة الجثة، والبطل لا يشم، ثم يقول:

«أنّى نذهب يفتح الناس أفواههم خلفنا دهشة ويمدون عيونهم إلى آخر المدى يبصرون. قبل أن نصلهم أنوفهم تستنشق البعيد وتتشمم، بعد أن نغادرهم يصرخون: الجثة.

«المدينة التالية هجرها سكانها قبل أن نصل. لا بد أن الرائحة كما يزعمون وصلتهم قبل أن نصل...»

ومع ذلك فالبطل في حيرة من أمره. يقول:

«يبدو أن هناك خطأً ما، فأنا بدأت أشم الرائحة. لا ليست رائحة حذائك وجوربك، لقد خلعتهما وألقيت بهما من النافذة...»

إذن؛ مدن يهجرها سكانها من رائحة الجثة قبل وصولها، ومع ذلك فالبطل ما يزال في حومة الشك يبدو أن هناك خطأً ما». وحتى حينما بدأ يشم الرائحة، لم يكن متيقناً، أهي رائحة حذاء وجورب، أم ماذا؟ ثم فطن إلى أنه خلعهما، وألقى بهما من النافذة! (لولا ضيق المجال، لقارنا، كيف يستعمل دستويفسكي حاسة الشم وفي أي المجالات، وما دورها لدى فرجينيا وولف في إيقاظ الطبع السابق، خاصة في كتابها «Flush»».

أما حاسة اللمس في هذه المجموعة، فتأخذ صيغة الحك والاحتكاك بالصدفة، ولا ينتج عن ذلك، إلا الجنس مباشرة، بأقصر الطرق وبأية وضعية، وهي إلى ذلك لا تتجذر ولا تتفرع ولا تثمر. والحاسة لا تتحول من وظيفية Functional إلى فنية إلا إذا امتلكت

القدرة على التطور والتفاعل، وأصبحت خزيناً من الذكريات، رهيفة المجسات. أول ما يتبادر إلى الذهن، من صور حاسة اللمس، البيت المشهور:

تـكـاد يـدي تـنـدى إذا مـا لمستـهـا
ويـخـضـرّ فـي أطـرافـهـا الـوَرَقُ الـنَّـضْـرُ

قد يصعب العثور في الشعر على براعة حاسة اللمس في غير هذا البيت، لأنه حول اللحم إلى نبات. وعلى هذا المنوال، استعملت حاسة اللمس في الأدب القديم، واتخذت في شعر أحمد شوقي صيغ الحنان والدفء، والرحمة والشفقة، ومناقير الطيور، وأجنحتها، بينما توسعت لدى جبران خليل جبران، فتحاضن الجسد البشري كله مع الطبيعة كلها، وتظهر بأعمق الإشارات الصوفية الإسلامية، وخاصة في قصيدته الفريدة، «أعطني الناي وغنِّ».

للمقارنة فقط، فإن أبطال رواية «مذلون مهانون» لدستويفيسكي يعانون من أمراض جسدية ونفسية، من صَرَع وجوع وعواطف، وحب عميق من خيبات ولا يقين، وهم بحاجة إلى مواساة، إلى تحاضن لتسريب العواطف، إلى كتف، يستسلم عليه رأس، يتوسل فيه الطمأنينة والأمان، مع ذلك لا يؤدي ذلك اللمس إلى أي جنس، ولو تلميحاً.

ومن ناحية أخرى، فإن الجسد البشري أكثر الموضوعات شيوعاً في النحت. والصلة به من طريق حاسة اللمس. اللمس أكثر الحواس الخمس مادة وهيولى في الجسم. «النحت يتطلب اللمس» كما يقول جون بيرجر Berger مع ذلك فالذي يجد إثارة في منحوتات هنري مور النسائية، فلا شك أنه قد أخطأ المعنى الحقيقي

فيها، فهو «لم يكن معنياً بالعواطف ولكن باللمس، لا باللاوعي العميق بل السطوح والملموسات». وبهذا يفسر بيرجر، أعمال النحات مور. يقول: «إننا أمام نساء، وجودهن، كتلهنّ، دفئهنّ، هو كل شيء. فإذا كانت في تلك المنحوتات، إثارة جنسية، فإنها ليست موجهة للرجال، إذ ليس لديهن جنس، كما يتصور ذلك الرجال عادة»

* * *

أما في قصة «أكان لا بد يا لي لي أن تضيئي النور» فقد تمكن الكاتب بضربة واحدة أن يقضي على حواس أبطال القصة ويعطلها تماماً، وذلك بأن اختارهم من الحشاشين «أدوا الصلاة أنصاف مساطيل، أنصاف يقظى، ينسى الواحد منهم أنه قرأ الفاتحة، فيقرؤها ثانية، ويعود ينساها، أو يعود يتذكر فيعود ينوي الصلاة في منتصف الصلاة».

ولكن قبل التعليق على القصة لا بد من تقديم تلخيص لها:

عدد كبيرمن الناس في حي الباطنية، وكر الحشيش والأفيون والسيكونال، يستيقظ لأول مرة لأداء الصلاة. وبعد انتهاء الركعة الأولى، والركعة الثانية، قال الإمام الشيخ الله أكبر، ثم سجد، وسجدوا جميعاً وراءه. ورددوا (سبحان الله) ثلاثاً، ولكنهم لم يسمعوا (الله أكبر) من الإمام إيذاناً بنهاية السجدة وطال انتظارهم وهم في تلك الوضعية حتى الصباح حسب بعض الروايات. أما الشيخ عبد العال إمام المسجد، فقد تركهم في تلك الحالة، حينما ركض إلى «لي لي» ساعة كانت ترقد على السرير. «ممدودة بطولها، وقد أحنت ساقاً، ولا شيء عليها سوى قميص نوم لا يكاد يكفي لإخفاء نصفها الأعلى». ولي لي هذه من أب إنكليزي وأم

مصرية، جاءت إليه يوماً تسأله: «عايزاك تعلمني الصلاة». وهكذا حين رآها نصف عارية، ذهب إليها قبل إكمال الصلاة، وأيقظها من النوم قائلاً لها: (جئت أعلمك الصلاة)، إلا أنها توليه ظهرها قائلة: «أنا اشتريت الأسطوانة الإنكليزية اللي بتعلم الصلاة. لقيتني أفهمها أكثر. متأسفة، وأطفأت النور».

العنصران الأساسيان في هذه القصة هما الوقت والتوقيت. الوقت بالنسبة للحشاشين، والتوقيت بالنسبة إلى الاستجابة الانعكاسية التي أدت بالإمام إلى المغامرة الخائبة الفورية.

ما الذي دفع الحشاشين إلى الصلاة لأول مرة في تاريخ حي الباطنية، أهو نزوة طارئة، أم إيمان وتوبة نصوح؟ هذا لم يقله الكاتب، كما جعل القارىء ينظر إليهم وكأنهم امتداد لما كانوا عليه، فبطل مفعول الوقت «وهم الذين يبدأ نومهم بآذان الفجر»، وما ضرّ لو بقوا ساجدين حتى الصبح. إن الزمن لا يصبح فنياً مؤثراً، إلا إذا امتحن بزمن آخر موازٍ له ومعاكس في الوقت نفسه.

أما توقيت ذهاب الإمام الى (لي لي)، فلم يتفاعل مع قيمه الأخلاقية والدينية، ولا مع الأعراف السائدة. لو أطال الكاتب، لو كرر مشهد المرأة نصف العارية أمام الشيخ لأيام متوالية، لتتبعنا بتشوق الصراع الداخلي، والتفاعلات الكيماوية بين الدين والحب، بين الجسد والروح.

وحتى تكتمل الصورة، فلا بأس من مقارنة هذه القصة بنص عربي قديم، ألا وهو «المقامة الأصبهانية» للهمذاني. فقد حدث بطله عيسى بن هشام، أنه كان بأصبهان وهو على أهبة السفر إلى الري، وبين توقعه لقافلة الرحلة، وترقبه لها في كل آن، فإذا بمنادٍ يدعو إلى الصلاة، فأصبحت إجابتها فرضاً. يقول ابن هشام:

«فانسللت من بين الصحابة، اغتنم الجماعة أدركها، وأخشى فوت القافلة أدركها».

هكذا ومنذ البداية، أحكم الهمذاني عنصر التشويق والإثارة بخلق آلة الشد والجذب بين فرض الصلاة، وبين الوقت أي العجلة للحاق بالركب. وحتى يقطع على بطله عيسى بن هشام خط الإنسلال والهروب، جعله يتقدم «إلى أول الصفوف». ابتدأ الصراع عملياً مع الوقت، على الوقت، حينما تقدم الإمام «وقرأ فاتحة الكتاب بقراءة حمزة، مدة وهمزة» يقول الشارح: «أراد أن الإمام كان يطيل في القراءة ويمد بها صوته، فيأخذ وقتاً طويلاً فيشتغل بالي وتعتريني الهموم والخوف من أن تسافر القافلة».

ثم تبع الإمام الفاتحة، سورة الواقعة، فما كان من عيسى بن هشام «إلا السكوت والصبر، أو الكلام والقبر، لما عرفت من خشونة القوم في ذلك المقام، أن لو قطعت الصلاة دون السلام».

إذن يئس عيسى بن هشام أو كاد من السفر. وهنا، وربما نتيجة لما شعر به من إحراج وتذمر، التفت إلى الإمام، فوجد طقوسه مختلفة عليه وقال: «ثم حنى قوسه للركوع، بنوع من الخشوع، وضرب من الخضوع لم أعهده من قبل، ثم رفع رأسه ويده وقال: سمع الله لمن حمده وقام، حتى ما شككت أنه نام، ثم ضرب بيمينه واكبَّ لجبينه ثم انكبَّ على وجهه».

إن تراكم هذه الصورة التفصيلية، التي ظاهرها بريء، وباطنها الإحباط والألم، لا تختلف عن ضحك في بطن مجروح. وهي إلى ذلك تفضح حالة ابن هشام نفسه، لأنه بمجرد تتبع حركات الإمام بدقائقها، فذلك ينم على أنه لم يكن مستغرقاً في صلاته ومنقطعاً لها. وهنا ندرك أن العجلة للحاق بالركب أهم. أخذ

عيسى بن هشام يتحين الفرصة للإنسلال قائلاً: «ورفعت رأسي أنتهز فرصة، فلم أر بين الصفوف فرجة. فعدت إلى السجود، حتى كبر للقعود إلى الركعة الثانية، فقرأ الفاتحة القارعة، قراءة استوفى بها عمر الساعة (أطال بها إلى يوم القيامة) واستنزف أرواح الجماعة).

وكما هو واضح، لم يصف ابن هشام الإمام ولا حركاته في هذه القراءة الثانية، وكأنما أطبقت عليه غيبوبة، فانسلبت حواسه إلى حين، كالذي ضاق حيلة، فقنط عاجزاً على مضض. ويبدو أن ابن هشام لم يصحُ إلا على الإمام وقد «فرغ من ركعته، وأقبل على التشهد بلحييه (عظم الحنك الذي عليه الإسنان) ومال إلى التحية بأخدعيه وقلتُ: «قد سهل الله المخرج، وقرّب الفرج».

يظهر أن استعمال المثنى هنا(ركعتيه، لحييه، أخدعيه) أفاد أيضاً أن عيسى بن هشام عانى من مصيبته مرتين.

لم يكتف الهمذاني، بما أنزل على صاحبه من تأخر فكرب فهم، بل جعل رجلاً آخر يقوم بعد كل ما حدث ويقول: «مَنْ كان منكم يحبّ الصحابة والجماعة فليعرني سمعه ساعة».

لو ألقينا نظرة أخرى على هذه المقامة لرأينا أن الهمذاني، شغل نفسه بعنصرين أساسيين: الحركة والزمن وأصعب ما في العلاقة بينهما، أنه كلما اشتدت الحركة بطؤ الزمن. هذه العلاقة العكسية هي مصدر الإثارة الحقيقية التي لا تجعل من القارىء متفرجاً، تقع الأحداث بالصدفة وخارجه، بل مشاركاً فعلياً فيها، هذا من أول «مبادىء الأدب الحقيقي. ونأخذ أولاً الحركة ونتبين كيف عالجها الهمذاني. هناك ثلاث حركات في هذه المقامة. الحركة الأولى،

هي قرب رحيل القافلة وقلقه المستميت على مرافقتها، فحين يقول عيسى بن هشام: «كنت بأصبهان، أعتزم المسير إلى الري، فحللتها حلول الفيّ، أتوقع القافلة كل لمحة، وأترقب الراحلة كل صبحة» فإنه بكلمة ألفيّ (الظلّ) أي التنقل من حال إلى حال، فإنما وصف نفسه باللاإستقرار وبضرورة السفر. وبكلمة كل صبحة أي في كل آن، فإنه إنما دلل على مدى تحرقه للرحيل.

تختفي هذه الحركة الأولى، حالما يلبّي ابن هشام نداء الصلاة، ولكنها وإن اختفت من على مسرح الأحداث، إلا أنها القوة الخفية التي ستؤثر في مجمل الأحداث اللاحقة، ولولاها، لما كانت المشاهد التالية، إلا يومية عادية تمر دون أن تأخذ معاني وأهميات إضافية.

من الجدير بالذكر، أن القوى الخفية في مسرحيات شكسبير، ومنها موت الملوك هي المصدر الرئيسي والمحرك، لكل الشخصيات والأحداث الدائرة على المسرح.

الحركة الثانية: هي مجموعة الحركات الطقوسية التي قام بها الإمام. وحتى يزيدها الهمذاني بطئاً، فقد أرفقها بالصوت وقراءة حمزة والتكرار، تمطيطاً وتمديداً وإطالة. بالإضافة إلى ذلك فإن هذه الحركة جعلت الزمن داوياً متورماً يراوح في مكانه وكأنه زمن متجمد. وهذه الحركة، على براءة صاحبها الإمام ـ مؤذية لمنْ هو يسابق الزمن.

الحركة الثالثة مقيدة تعتمل في داخل عيسى بن هشام، وتجهد في إيجاد منفذ لها. فهو لا يستطيع إلا «الوقوف بقدم الضرورة، على تلك الصورة، إلى انتهاء السورة»، وأنه وإن كان قد فكر بالهرب، إلا أنه لم يقو على ذلك لأنه كان «في أول الصفوف» أي

محط النظر. حتى حينما انكب القوم في السجود، لم يرَ «بين الصفوف فرجة». بالإضافة فهو مهدد بالقتل، إن أقدم على فعلة كهذه، وأُمسك متلبساً بها.

يمكن بالطريقة نفسها تقسيم الزمن في هذه المقامة إلى ثلاثة أقسام، وهي رغم تزامنها الواحد، إلا أنها مختلفة متضادة.

الزمن الأول: وقت الرحيل، وهو رغم حياديته، يقرر نوعية الزمنين الآخرين.

الزمن الثاني: هو ساعة الدخول في طقوس الصلاة، وهو زمن لولا عجلة عيسى بن هشام، لمر كما مر كبقية الأيام بدون أية علاقة له بالزمن الأول أي الرحيل.

أما الزمن الثالث فهو الذي يعتمل في صدر عيسى بن هشام وقد ظهر بصيغتين يائستين مملوءتين بالقلق. صيغة إيجاد توافق بينه وبين زمن الرحيل، وصيغة إلغاء أو في الأقل اختزال الزمن الثاني البطيء (زمن الطقوس) وقد جعل المؤلف ذلك مستحيلاً وعقوبة اختزاله الموت.

بهذه المعادلة الصعبة من الأزمان الثلاثة المتزامنة، جعل الهمذاني قارئه طرفاً فعلياً لا مسؤولاً عن اتخاذ موقف فحسب، بل فيه ما في عيسى بن هشام من «الغم المقيم المقعد».

* * *

على الإجمال، فإن مجموعة «بيت لحم» متشبعة بالجنس بأبسط صوره الحيوانية الدنيا، لأنه لا يمر بالحب، ولأنه لا يعرف لغة العيون، ولا لغة الكلام، ولا لغة الهوايات، ولا لغة التفاهم، وهو إلى ذلك لا تعترضه عوائق فينضج ويتطور ويتفاعل. إنه مجرد احتكاك، فافتخاذ، ثم لا أثر له فيما بعد وكأن شيئاً لم يكن. جنس

آنيّ ابن ساعته لا ماضٍ له، ولا مستقبل. حاجة تطفأ بأي وسيلة وأقربها.

الصفة الثانية الغالبة، عزل البطل عن المجتمع، وكأنه يعيش في فراغ. وهاتان الصفتان ظهرتا أيضاً في قصة «العصفور والسلك». يقول راوية القصة:

«اختار أعلى بقعة وحطّ. كانت سلكاً. مكاناً بين عمودين من سلك تلفون»، ثم وسم الراوية عصفوره، بالسمة نفسها التي تميز بها الأبطال الأنسيون في القصص الأخرى، أي ردود الأفعال الانعكاسية الفجائية. يقول الراوية عن العصفور: «هبّت الريح وصفر السلك، تمايل، تشبث أكثر. هو لا يكفُّ عن الحركة. والحركة عنده مفاجئة. فجأة تأتي، فجأة تحدث، فجأة تبلغ أقصى المدى. فجأة شقشق، فجأة تلفّت، فجأة رفرف. فجأة صوصو...».

بعد ذلك مباشرة، يرتبك راوية القصة فيخلط بين العصفور والطير، وطيور الحب، ويصبح طيراً لا وجود له. يقول الراوية: «انتشى فجأة. طار. حام. حوّم... حك المنقار بالمنقار. حكّت. أمال رأسه. أرقدت رأسها فوق رأسه. انتشى. نطّ. بالقفزة أحبّ. بالقفزة هبط. بالنشوة تبرز. بصقة براز أبيض لوّنت السلك».

هل العصافير بمصر تختلف عن العصافير الأخرى فتحوم وتحوّم؟ المعروف أن العصفور ينتقل من نقطة ألف إلى باء دون تحويم. أما حك المنقار بالمنقار وإمالة الرأس وإرقاده فهي من صفات طيور الكناري.

يجب الاعتراف هنا، بأن راوية القصة أفادنا بمعلومة جديدة كانت خافية، ألا وهي ربط النشوة بالتبرز. يقول الراوية: «بالنشوة

تبرز. بصقة براز أبيض لوّنت السلك»، وكانت الفكرة السائدة أنها شيء فسيولوجي ليس إلا.

ثم إذا كان السلك «غير سميك»، وإذا كانت قد هبّت الريح لدرجة أن صفر السلك، وإذا كان العصفور، يتمايل، فيتشبث أكثر، «ولا يكفُّ عن الحركة»، فكيف يمكن له أن يقوم بفعل الحب؟

يبدو أن راوية القصة بعد أن أثبت حدة حاسة بصره، أراد أن يثبت رهافة حاسة السمع. يقول: «السلك صدىء. قديم. غير سميك. يحمل في هذه اللحظة بالذات وفي نفس الوقت سبع مكالمات معاً». لماذا نحن واثقون حتى من تخميناتنا.

على أية حال، إن صناعة البطل العبيط محزنة حقاً، وأكثر من ذلك إيلاماً صناعة القارىء العبيط.

«العاصمة القديمة» لياسوناري كاواباتا

حصل الكاتب الياباني «ياسوناري كاواباتا» علىَ جائزة نوبل عام ١٩٦٨. ومما جاء في الخطاب التكريمي للسكرتير الدائم للأكاديمية السويدية عن رواية «العاصمة القديمة ـ كيوتو»:

«إن رواية «كيوتو» وهي آخر أعمال كاواباتا هي أكثر رواياته روعة. تدور القصة حول فتاة شابة اسمها «تشيكو» وهي لقيطة نبذها والداها المدقعان فتبناها تاجر اسمه «تاكيتشيرو» وزوجته حيث نشأت وفق مبادىء يابانية قديمة. إنها فتاة حساسة ومخلوقة وفيّة تفكر بالسرّ في لغز أصلها. إن الطفل المهجور وفقاً للإعتقاد الياباني الشائع، مبتلى بلعنة طيلة حياته، أما إذا كان توأماً فإنه سيحمل وصمة العار. صادف في يوم ما أنْ التقت بفتاة جميلة شابة تشتغل في غابة أرزّ، قرب المدينة، واكتشفت أنها أختها. فتتوحد الأختان بحميمية خارج النطاق الطبقي: تشيكو الرفيقة المحميّة بحرص، ونايبكو النشطة التي لا تَكَلّ، إلاّ أن تشابههما المحيّر سرعان ما يفضي إلى تعقيدات وتشوشات، وُضعت القصة كلها مقابل خلفية لاحتفال ديني سنوي بمدينة كيوتو، من الربيع وأزهار كرزه المتفتح، إلى الشتاء البارد الالتماع.

المدينة نفسها في الواقع هي الشخصية الروائية الرئيسة، وهي عاصمة المملكة القديمة التي كانت في يوم ما، حاضرة الأمبراطور الياباني وبلاطه، وما تزال ملاذاً رومانسياً بعد ألف سنة، وموطناً للفنون، والصناعات اليدوية الفاخرة...

إن المدينة بمعابدها «البوذية» و«الشنتوية» Shinto ومحالّ حرفييها القديمة، وحدائقها، تمتلك شعرية عبّر عنها كاواباتا بطريقة رقيقة مهذبة خالية من مضمّنات مائعة... يصف كاواباتا الاحتفالات الدينية بمدينة كيوتو بالعناية الدقيقة نفسها التي يصف بها اختيار أطرزة الزنّارات في الملابس التقليدية التي هي جزء من الملبوسات النسائية. قد تكون لهذه الجوانب من الرواية أهمية وثائقية، إلاّ أن القارىء يفضل أن يطيل النظر في مشهد عميق بارز كذاك المشهد الذي يزور فيه أبناء الطبقة الوسطى، الحدائق النباتية التي أُغلقت منذ زمن طويل، لأن قوات الاحتلال الأميركي أقامت ثكناتها فيها، ليروا هل ما تزال شوارع أشجار الكافور على حالها، وهل ما زالت قادرة على جلب المسرّة إلى عين الخبير».

أطرى كذلك، سكرتير الأكاديمية السويدية روايتين أخريين لكاواباتا هما: «بلاد الثلج» و«ألف كركي». وفي هاتين الروايتين تظهر ألمعيّة كاواباتا في تصوير الحب الحسي الجسدي، وفي دقة الرصد والملاحظة، وفي شبكة كاملة من القيم الغامضة الصغيرة، التي غالباً ما تكسف التقنية القصصية الأوروبية. «إن كتابة كاواباتا تذكّر بالرسم الياباني، فكاواباتا يقدّس الجمال الرقيق الهش، وكآبة الصورة البصرية للغة الوجود في حياة طبيعة البشر ومصايرهم. وإذا ما شُبهت سرعة زوال كل عمل ظاهري بباقة حشيش مجروفة على سطح الماء إذن فإنّ فنّ المنمنمات الياباني الأصيل في شعر «الهيكو» معكوس في أسلوب كاواباتا النثري» (الهيكو: شكل

شعري ياباني يتكون من سبعة عشر مقطعاً لفظياً في ثلاثة أبيات من خمسة مقاطع، وسبعة، وخمسة على التوالي. ومن بين الشعراء الذين تأثروا بهذا الشكل الشعري أزرا باوند وروبرت فروست وييتس...»

قد يكون من المفيد هنا أن نشير إلى دراستين مهمتين عن كاواباتا. الأولى ظهرت كفصل منفصل في كتاب «الواقع والخيال في الأدب الياباني الحديث» لنوريكو ميزوتا ليبت Lippit. طبع الكتاب في كل من أمريكا وبريطانيا عام ١٩٨٠.

أما الدراسة الثانية فهي بعنوان «حياة وأعمال ياسوناري كاواباتا لـ: Edward G. Siedensticker في كتاب Nobel Prize Library الذي ضمَّ أيضاً ترجمة لرواية «بلاد الثلج» وهذه الدراسة الثانية مهمة للقارىء العربي لأن فيها تلخيصات وافية وتحليلات معمقة وتوثيقات لكل أعمال كاواباتا.

يذكر جي. مارتن هولمان مترجم «العاصمة القديمة»: «ولو أن كاواباتا وصف روايته «العاصمة القديمة» على أنها «نتاجه الشاذ» إلاّ أنها تعالج تيمات معهودة: الاعتراف بالهوّة بين الجنسين، والقلق الذي تجلبه، والتشوّق للمثال المبتكر، والصلة بين الطبيعة والإنسان، ومكان الأحداث والشخوص.

قال كاواباتا بعد اندحار اليابان في الحرب، إنه لن يكتب سوى المراثي فيما تبقّى من سنيّ حياته، وفي رواية «العاصمة القديمة» يرثي تدهور المدينة القديمة «كيوتو» بلحن كئيب، ويصوّر أزمة الازدواجية في الفنان التقليدي الياباني بعد الحرب، شخوصه تعاني من تغييرات تغريبيّة يرحبون بها، ومع ذلك يأسفون لها. تعترف الرواية وتسبر العلاقة بين الابتكار والتقليد، تلك العلاقة التي هي

بالضرورة ساخرة وفي الغالب مغرية، وهي تفاعل بين السلبيّة والحيوية في الوجود البشري وفي السلوك البشري».

مهما يكن من أمر، فقبل محاولة الدخول في ثنايا «العاصمة القديمة» قد يكون من المفيد، الإلمام باقتضاب بسيرة حياة كاواباتا، لأن لها تأثيراً واضحاً في كتاباته:

ولد كاواباتا عام ١٨٩٩ في مدينة صناعية كبيرة تدعى «أوساكا» وكان والده طبيباً عالي الثقافة مع اهتمامات أدبية. توفي والده وهو طفل صغير، فأُرسل إلى جدته العمياء المريضة التي كانت تعيش في منطقة نائية. ثم فقد جدته وأخته التي لم يعرفها. وفي عام ١٩١٤ توفي جده، فعاش في قسم داخلي. ثم دخل جامعة طوكيو فحصل على شهادة في الأدب الياباني والأدب الإنكليزي. شغل عدة مناصب منها؛ عضو في الأكاديمية اليابانية.

إنتحر كاواباتا عام ١٩٧٢.

* * *

تختلف رواية «العاصمة القديمة» عن كلّ روايات كواباتا السابقة حيث يتحول فيها البشر إلى نباتات وأشجار وصوامع تتخاطب بصمت. في الواقع يمكن اعتبار الصمت في هذه الرواية أهم أبطالها. ولا يمكن للصمت أن يتخذ هذا الدور إلاّ إذا رُوِّضت الغرائز والاشتعالات الجسدية. والعجيب أن هذه الرواية تخلو من أي طير من أي نوع، ومن أيٍّ حيوان من أيّ نوع. إنها إيقاع نباتي كامل، يعيش كما وُجد دون احتجاج أو صراخ أو ضجيج، وليس في الرواية جوع أو عطش أو فقر، أو لمس أو أرق. نباتات تستجيب للفصول، ومعاناتها في داخلها، مشتركة في الوجود ومنقطعة. معاناتها الوحيدة هي التواصل الرحمي بين القديم الساكن الثابت

وبين الجديد، ولكن بلا مخاض أو تناقض. ولأنها رواية نباتية معينة بالنمو البطيء ـ كأي نمو ـ يزرع كاواباتا بذور أبطال الرواية من الصفحات الأولى. كلٌ كلمة معنية. كل لون معنيّ. كل جرس معنيّ إلى أن تكتمل السمفونية بدقة.

فبالإضافة إلى الشخوص البشرية، هناك أبطال آخرون: الصمت، الحرف اليدوية، الفن، الأشجار، المهرجانات، والمعابد.

تبدأ الرواية بالربيع وتنتهي بالشتاء، وتمتدُّ جغرافيتها ـ بحذق ـ شرقاً وغرباً وشمالاً وجنوباً، وهكذا تتخذ محلية الرواية، أبعاداً عالمية من جهة، كما تتخذ شكل دائرة أو شكل كرة أرضية، كل نقطة فيها بداية، وفي الوقت نفسه نهاية.

قلنا يزرع كاواباتا بذور أبطال الرواية من الصفحات الأولى التي تبدأ هكذا:

«اكتشفتْ «تشيكو» أن أزهار البنفسج متفتحة على جذع شجرة الأسفندان القديمة.

«آه لقد تفتحت ثانية هذا العام» قالت بينما كانت تستقبل رقة الربيع.

كانت شجرة الإسفندان كبيرة بلا ريب على حديقة صغيرة كهذه في المدينة. الجذع أوسع من خصر تشيكو. لكنّ هذه الشجرة القديمة، بلحائها الخشن المغطّى بالأشنات ليست شيئاً يقارنه المرء بجسد فتاة بريء.

جذع الشجرة يميل قليلاً إلى اليمين بعلوّ خصر تشيكو، وفي علوّ رأسها تلتوي أكثر. فوق الإنحناء تمتدُّ أعضاؤها إلى الخارج، مطلّة على الحديقة، ونهايات أغصانها الأكثر طولاً تتدلى من جرّاء ثقلها.

تحت الانحناء الواسع مباشرة، ثمة مكانان مجوّفان مع زهر البنفسج يتفتح في كل منهما. في كل ربيع تُطلعان أزهاراً. تذكر تشيكو، ما امتدّت بها الذاكرة، أن البنفسجتين موجودتان على الشجرة.

البنفسجة العالية والبنفسجة الواطئة متباعدتان بمقدار قدم. «هل البنفسجتان العالية والواطئة تلتقيان أبداً؟ هل تعرفان بعضهما بعضاً؟» تساءلت تشيكو. ماذا يعني القول إن نبتة البنفسج «تلتقي» أو «تعرف» إحداهما الأخرى؟

في كل ربيع توجد في الأقل ثلاثة وفي بعض الأحيان خمسة براعم على البنفسجتين في التجويفتين الصغيرتين.

نظرت تشيكو إليهما من الممر الداخلي الذي يفضي إلى الحديقة، رافعة نظرها من قاعدة جذع شجرة الإسفندان. في بعض الأحيان تثير «حياة» البنفسجتين على الشجرة، تشكو، وفي أحيان أخرى تمسُّ «وحدتهما» قلبها.

«أن تولد في مكان كهذا وتواصل عيشك هناك...»

على الرغم من أن الزبائن الذين يأتون إلى الحانوت، يعجبون بشجرة الإسفندان الباهرة، إلاّ أنّ قليلاً منهم انتبه إلى البنفسجتين تتفتحان عليها. ازدادت الشجرة قوة بمرور الزمن. وأضفت الأشنات على الشجرة القديمة، الوقار والأناقة. البنفسجتان الصغيرتان الساكنتان هناك لم تثيرا انتباه أحد».

قد يجد القارىء في المقطع أعلاه، اللازمة الإيقاعيّة في التأليف الكاواباتي. رصدٌ صبورٌ لعملية نموّ. فالتكونات الجنينية ـ حيوانية أو نباتية ـ لا بدّ لها من دورة زمنية للاكتمال، إذا ما كانت شروط الاكتمال متوفرة.

هكذا يرصد كاواباتا الموجوات بصبر لازم، يتابع نموّها بريشة رسام لا بكاميرا سائح. فهو حين ينتقل من لون إلى لون، ومن ملمح إلى ملمح ومن تفصيل إلى تفصيل، إنما يستجيب إلى الضرورة التي تقتضيها عملية النمو والاكتمال. فاكتمال اللون لا يتمّ إلا بعد جفافه نهائياً، وهي عملية كيماوية داخلية لا دخل للرسام فيها، فينتقل إلى تكوين آخر في اللوحة، ليعود ثانية إلى اللون الأول وهكذا دواليك حتى تكتمل اللوحة ولا تكتمل إلاّ بآخر ضربة فرشاة.

فما الذي زرعه كاواباتا في الصفحات الأولى؟ وكيف سيكتمل؟

تبدأ الرواية بـ : «اكتشفت». والاكتشاف هو الايقاع الشامل الذي يعود مراراً في ثنايا الرواية، وهو اللحمة والسدى في نسيجها المحبوك بحذق. ولكن ما اكتشفته الفتاة تشيكو، وإن كان باندهاش، لم يكن أكثر من بنفسجتين. واندهاشها نابع من أنهما أزهرتا هذا العام أيضاً، وكأنْ لم تتوقع لهما تشيكو مواصلة العيش. إن الاكتشاف هذا ليس اكتشافاً لشيء غير موجود يؤدي إلى تطورٍ ما في اسكتناه سرّ آخر في الحياة. إن وجودهما أصلاً لا يشكل خطورة من نوع ما، إنهما نبتتان بلا ثمر فلا يقيتان، وبلا أغصان فيظللان. قلة من الزبائن تنتبه إليهما، وهما لا يثيران انتباه أحد. إنهما موجودتان بمحض الصدفة، وتستمران في العيش بمحض الصدفة.

ولكنهما جميلتان، بيد أن جمالهما لم يكن مقصوداً لإمتاع الناس. فالطبيعة لم تكن في يوم ما لخدمة الإنسان. ولكن مع ذلك فقد أدهشتا تشيكو باستمراريتهما في الحياة، حتى لو سكنتا في تجويفين على بعد قدم، في جذع شجرة مسنّة.

ولكن كاواباتا ينتقل فجأة إلى شجرة الإسفندان التي تهيمن بأغصانها الطويلة على كل المساحة البيتية. والغريب أن الأشنات العالقة فيها هي آية وقارها وأناقتها.

ثمّ يعود الراوية كرّةً أخرى فيضفي بعداً ذهنياً عليهما. هل هما تعرفان بعضهما بعضاً؟ وهل تلتقيان في يوم ما؟ وهكذا انفتح باب للتأمل جديد. ولكن لماذا تثير «حياة» البنفسجتين، تشيكو؟ ولماذا تمسّ «وحدتهما» قلبها؟

ولماذا وضع المؤلف «حياة» و«وحدتهما» بين قوسين؟ هل أدخلنا المؤلف إلى عالم الرموز؟

هل شجرة الإسفندان هي التراث الياباني الذي أصبح أكبر من حديقة كل بيت بالمدينة؟ وهل البنفسجتان مخلوقتان تعتاشان على التراث القديم ولكنَّ الزبائن مشغولون بشجرة الإسفندان، فلا ينتبه إلاّ القلة إليهما؟ هل البنفسجتان توأمان لا يلتقيان رغم قربهما، كما سنرى فيما بعد؟

ولكن لنتعرف إلى بقية الرموز في تلك الحديقة البيتية.

تحت قاعدة شجرة الإسفندان تمثال هرّأته الريح، وحتّه المطر. لم يبقَ منه إلا الرأس والجسم والسيقان. أردانه طويلة تكاد تمسّ الأرض (رمز ديني) ويداه على الصدر وكأنْ في صلاة.

كان والد تشيكو قد أخبرها في يوم ما أن هذا التمثال هو تمثال المسيح.

ـ «هل أنت متأكد أنه ليس مريم؟» تساءلت تشيكو. «تمثال مريم الكبير في معبد «كينانو تنجن» يشبه هذا التمثال».

ـ «إنه المسيح». قال والدها ببساطة. «إنه لا يمسك طفلاً».

ـ «آه، بالطبع». قالت تشيكو مصدقة. ثم سألت، «هل كان هناك مسيحيون بين أجدادنا؟»

ـ «لا، ربما وضعه هنا جنائني أو حجّار...»

على أية حال، إن وجود التمثال تحت البنفسجيتين وعند قاعدة الإسفندان، سواء عن إيمان قديم أو لمجرد البهرجة يختلف ـ كما يقول الراوية ـ عن تمثال بوذا، أي عما هو مألوف من عبادة.

ورغم الانقطاع التام عن المسيحية في تلك الأصقاع، إلاّ أن تشيكو تقرأ العهد القديم والعهد الجديد من أجل اللغة الإنكليزية.

كانت تشيكو ـ إلى ذلك ـ تربّي الجنادب في جرار حتى بعد تعرفها إلى البنفسجتين بأربع أو خمس سنوات. وتحتفظ بها في جرّتين وكان عليها الإتيان بجنادب ذكور من الخارج، وإلاّ فإن صغار الحشرات ستكون صغيرة وضعيفة كنتيجة للزواج من الأقارب.

إن الجرّتين، وجلب الذكور والتمثال الذي لا هو ذكر ولا أنثى وشجرة الإسفندان والبنفسجتين بذور أولى ستتطور في تضاعيف الرواية وتتعمق رموزها ومعانيها.

ذُكِر في بداية المقال أن رواية «العاصمة القديمة» تتمحور حول شخصية تشيكو وشقيقتها نابيكو. ولكنّ تشيكو لم تعرف أنها كانت طفلة رضيعة لقيطة إلاّ بعد مرور عشرين في كنف والديها، وحتى في هذه السن لم تعرف أن لها أختاً. إذن كيف التقتا ومن هما أبواهما الحقيقيّان؟

تأتي المعلومات للقارىء بصورة غير مباشرة، فقد كانت تشيكو قد ذهبت مع صديقها تشينتشي لرؤية غروب الشمس على المدينة من منطقة كيوميزو، فقالت له بدون تمهيد إنها لقيطة أو منبوذة،

فارتبك وظنَّ أن لكلمة «منبوذة» معنًى سايكولوجياً:

ـ «عمّ تتحدثين؟ هل أنت مجنونة؟

ـ «لماذا أكذب بشيء كهذا؟»

ـ «لأنك كنت الطفلة الوحيدة المدللة لتاجر بالجملة. والطفلة الوحيدة خادمة لأوهامها هي».

ـ «إن والديَّ يحبانني ويرعيانني. وما من أهمية، الآن إنْ كنت لقيطة».

وأخبرته تشيكو أنها ليست لها أية راغبة في معرفة والديها الأصليين.

كانت تشيكو في المدرسة المتوسطة، حينما أخبرتها والدتها بالسرّ. فقد كانت طفلة التقطاها وهربا بسيارتهما. وبعد عشرين عاماً ما يزال ألم الخطيئة حادّاً كما كان .

تقول الأم:

ـ «إختطاف طفل، أعمق من سرقة مال أو أي شيء آخر. ربما هو أشد إثماً من القتل. ربما جنَّ والداك حزناً عليك. حينما أفكر بالأمر، أشعر وحتى الآن، بالرغبة في إرجاعك، ولكن فات الوقت. إذا أردت أن تفتشي عن أبويك الأصليين فلن أمنعك، ولكن ربما سأموت».

ـ «يا أمي لا تقولي أشياء كهذه. لي أمٌّ واحدة فقط. شعرت بذلك دائماً وأنا أكبر».

ـ «أفهم ذلك. وهذا ما يجعل ذنبي أكثر سوءاً. لقد أدركت أن والدك وأنا سنُلقى في الجحيم... ماذا سيكون عليه الجحيم؟ الأفضل أن أُساق إلى الجحيم من أن أفقد ابنتي».

إلاّ أن الأب يخبر تشيكو أنها ولدت تحت شجرة الكرز ولكنه لم يكن جاداً. بينما تقول الأم إنها ولدت في هذا البيت، بيد أنها لم تلدها. إذن فالأبوان لم يسرقا تشيكو وإنما عثرا عليها أمام الحانوت متروكة. إن تبني طفل وفقاً للمعتقدات الشعبية، يسبب في إنجاب المرأة العاقر.

عند هذا الحدّ تقتنع تشيكو ـ ومن ورائها القارىء ـ بقصة مولدها كما رواها الأبوان. ولكن هل ذكرا الحقيقة كاملة؟ أم أن ما ذكراه هو كل ما يعرفانه؟

قبل التعرّف إلى شخصية نايكو شقيقة تشيكو، لا بدّ من تخطيط أوّلي لشخصية الأب، فهو وإن كان تاجراً بالجملة إلاّ أنه مصمم أزياء أيضاً. تصف تشيكو تصاميمه أنها «تأتي من أعماق موجة روحية».

نتعرف إلى الأب عن كثب حينما يعزل نفسه في معبد بعيد. ما من أحد في هذا الدير إلاّ راهبة تجاوزت الخامسة والستين من العمر. من طبيعته أن تكون له السيادة، إنه يكره الناس، ولم يكن له أي طموح لعرض أعماله لأنها جديدة ومبتكرة فلا يبتاعها أحد.

ونتيجة هذا الابتكارات الغريبة بتأثير المخدرات، أرسله والده إلى المستشفى. ولكن حين ورث الحانوت أصبحت أعماله عادية، وكان يتأسف إلى ذلك. أما سبب انعزاله في ذلك الدير البعيد، فهو انتظار وحي سماوي لتصميم جديد. «كانت أطرزة الملابس القديمة وألوانها تملأ رأسه» بالطبع كان أيضاً يمشي في المتنزّهات والجبال والحقول ويقوم بتخطيطات للكيمونات الفضفاضة.

كان شغله الشاغل، أن يصمم ثوباً جديداً ومبتكراً لزفاف تشيكو رغم عدم وجود عريس أصلاً.

لا شك أن تشيكو من لحم ودم، وفتاة مطيعة، وهائمة بحبّ الأشجار، إلاّ أنها بيد والدها أصبحت لوحة لا تريد أن تكتمل أو لوحات متوالية لا تملأ عينه. إنه يريد أن يرسم تحفته الأخيرة.

صحيح أن الأشجار والجبال والتراث من أهم موحياته، ولكنها لم تكن كافية. هناك شيء مفقود، لا يدري ما هو.

بيد أن تشيكو أثناء زيارتها له في منعزله في الصومعة أعطته كتاباً يضمُّ بعض رسومات الرسام السويسري «كلي Kléé» لعلّها تكون وحياً له. لقد أحب الأب «تاكاتشيرو» لوحات «كلي» لأنها رقيقة واستثنائية، وفيه «خاصية حلم، حلم يتكلم حتى إلى قلب ياباني قديم مثلي. لقد درست اللوحات مرة بعد مرة إلى أن طلعت بهذا الطراز. إنه يختلف عن أي تصميم ياباني قديم».

الحائك من ناحيته يندهش من الانسجام اللوني ومن الجدة والابتكار، ولكنه يعترف أنه تصميم صعب. ويقول: «يبيّن التصميم احترام ابنتك لأبويها وحبّ أبويها لها». يشكره الأب على الكلمات ويقول: «الناس في الوقت الحاضر يستعملون كلمات إنكليزية مثل «فكرة» أو «شعور»، حتى الألوان يشار إليها بمصطلحات غريبة موضوعية.. أكره تلك الكلمات التي أصبحت مستعملة. ألا توجد ألوان يابانية أنيقة رائعة منذ الأزمنة القديمة.

- «حتى للون الأسود درجات لونية رقيقة مختلفة».

على أية حال، يكلف الحائك ابنه بتنفيذ التصميم، ولكنه وبعد إتمامه لن يكون من حصة الابنة تشيكو، كما سنرى.

تعرّفنا إلى كواباتا في البداية وكيف زرع البذور من الصفحات الأولى، لتكبر وتنضج في تضاعيف صفحات الرواية. من تلك البذور مثلاً أن تشيكو تحاول المحافظة على لغتها الإنكليزية، وأنها

هي التي أعطت لوالدها كتاب رسومات «كلي». ربما بهذه الوسيلة البارعة فتحت تشيكو أمام عيني والدها نافذة روحية على أوروبا تمثلت برسومات «كلي». وهذا هو التلاقح الحقيقي بين الشعوب. يقول الأب عن تلك الرسومات:

«إنها كنوزي... إنها عزائي. إنها ما أعيش من أجله الآن... ولو أني لا أمتلك الموهبة لتصاميم كهذه».

قلنا إن التصميم الذي قام به لن يكون من حصة ابنته تشيكو، وإنما من حصة شقيقتها نايكو. لا أحد في الرواية، لا الأب ولا الأم ولا حتى تشيكو يعرف أن لتشيكو شقيقة. من أين جاءت؟ وكيف؟

كانت تشيكو على وشك الذهاب لرؤية جمْع أوراق الشاي الجديدة حينما تسلّمت نداءً هاتفياً من صديقتها «ماساكو» لرؤية أوراق شجرة الإسفندان الجديدة. كانت تشيكو تفضل رؤية شجر الأرز على شجر الإسفندان.

في أثناء تجوالهما في الجبل وعلى ضفاف النهر، وفي شوارع أشجار الأرز، تنزل فلاّحات من التل، وكنَّ يقطعن الحشيش، وكانت بين الفلاّحات فتاة تجمّدت لرؤيتها ماساكو وظلّت تحدّق فيها وصاحت: «تشيكو إن تلك الفتاة تشبهك. تشبهك تماماً، أليس كذلك؟».

قد يكون من المفيد أن نتوقف قليلاً ونتعرف عن كثب إلى إحدى تقنيات كاواباتا في استعمال الألوان.

كانت تشيكو ترتدي «كيمونو» بنفسجياً غامقاً، أمّا زنارها فمن القطن الأبيض. والمعروف أن اللون البنفسجي خليط خفيف من اللونين الأحمر والأزرق. أي أنه لون هجين مولّد. أما اللون الأبيض فمجموعة كل الألوان.

في بداية الرواية نتعرف إلى البنفسجتين وإلى الفراشات التي تحوم عليها وقد وصفها المؤلف بالبيضاء. تشيكو ـ إذا صحَّ هذا التصوّر ـ هي إحدى البنفسجتين. فأين الثانية؟

في هذا المشهد الصغير نفسه، كانت تفكر بآثار خفيفة تميل إلى الحمرة ولا تذكر أين وفي أية لوحة رأتها. إن الحمرة هنا قد تذكّر بالولادة، خاصة وإنها تذكر بعد ذلك أسماء معابد ورسّامين.

والآن لنعدْ إلى الفتاة التي تشبه تشيكو ونتعرف إلى ألوانها وطبيعة تكوينها، ولإتمام الفائدة نترجم المقطع الذي جاء على لسان راوية القصة:

«طوّت الفتاة ردفيْ الكيمونو الأزرق الداكن. كانت ترتدي بنطلوناً فضفاضاً ومئزراً مع قفازين قديمي الطراز في يديها، ومنشفة يد مسدولة على رأسها، كما تفعل النساء العاملات. المئزر ملفوف على طول ظهرها، وللكيمونو فتحات تحت الذراعين. ويظهر أثر ضئيل من زنّارها الأحمر بين ردفيها وبنطلونها...».

لا أدري لماذا يعطي هذا المقطع الانطباع عن برعم ما يزال في مرحلة التكوين. ولكنه بالتأكيد غامض لم نتبين ملامحه النهائية بعد، وهو شبيه بالفتاة الشبيهة التي كانت «المنشفة تغطي وجهها». ولكن ما يهمنا هنا، هو اللون الأزرق واللون الأحمر اللذان بامتزاجهما سيتولد اللون البنفسجي. وهكذا أصبحت الفتاة الشبيهة، وكأنها لوحة لم تكتمل بعد بيد رسام ما يزال يمزج الألوان. إن عدم الاكتمال هنا منطقية تماماً لأن تشيكو لم تتعرف على تفاصيل شقيقتها بدقة.

تمَّ التعارف الحقيقي بينهما، حيثما ذهبت تشيكو لوحدها إلى مهرجان ديني. يقدم كاواباتا هذا المشهد بما يستحق من جلال

ورهبة، فيبدأ أولاً بموسيقى مهرجانية في الخلفية، وشموع نذر للمعبد، وطقوس عبادة كانت تقوم بها إحدى الفتيات بمفردها، وعلى حين غرّة، وجدت تشيكو نفسها تمارس الطقوس الدينية نفسها. وبعد إنتهائهما لاحظت الفتاة، فحدقت بتشيكو طويلاً وكأنها تريد أن تتشرّبها. سألتها تشيكو:

ـ «من أجل مَنْ تصلين؟»

ـ «هل كنت تراقبينني... أريد أن أعرف أين ذهبت أختي. أنت أختي جمع الله شملنا».

تتعرف تشيكو عن طريق شقيقتها، إلى أن أباهما كان قد سقط وهو يثب من شجرة إلى شجرة لقطع الأشجار فمات (ربما ذلك رمز لأصل سلالتهما ـ القرد). أما أمهما فقد ماتت هي الأخرى.

يتمّ بعد ذلك بين الشقيقتين ثلاثة لقاءات تكون بمثابة الأنوار الكاشفة. في اللقاء الأول، تَذهب تشيكو لزيارة أختها في القرية ولكن بعيداً عن كل عين. ولم يمض وقت طويل حتى انهمرت السماء مدراراً. وهنا تسأل نايكو الفلاحة أختها أن تحني ركبتيها وتتقرفص مثل كرة ثم غطّتها بجسدها. في حين «كان الرعد يشتدُّ ويشتد إلى أن التحم البرق والرعد. أصبحت الجبال وكأنها ستتمزق بفعل هزيم الرعد». وفي هذا الجو المخيف كان دفء نايكو يتسرب إلى جسم تشيكو التي ظلّتْ مغمضة العينين مرتاحة للأفكار التي دارت برأسها حتى بعد انتهاء الرعد. قالت تشيكو لأختها:

ـ «شكراً يا نايكو. عجباً هل فعلت هذا لي في رحم أمّنا؟

ـ «ألم نكن نتدافع ونترافس هناك؟

ـ «ربما الأمر كذلك». وضحكت تشيكو بصوت حميم.

من ناحية أخرى، هل يوحي المطر والبرق الرعد بمخاض على مستوى كوني؟ خاصة وأن الراوية يقول: «في تلك اللحظة، بدت جذوع الأشجار المستقيمة الجميلة رائعة وتنذر بعاقبة ما». كانت العاقبة، التخلص من إحدى التوأمين حسب المعتقدات اليابانية القديمة.

يبدو أن هذا التعارف الأول كان بمثابة تعارف فيزياوي بين كيانين: مدني وريفي وهما رغم حاجتهما لبعضهما بعضاً إلا أنهما لا يمكن لهما أن يعيشا في مكان واحد، وإذا عاشا فواحدة عالية وأخرى واطئة كالبنفسجتين.

أما اللقاء الثاني فيمكن اعتباره لقاء فلسفياً تركّز على الوهم والحقيقة وعلى الصورة والخيال. في هذا اللقاء تذهب تشيكو لزيارة أختها، وقد لبست لأول مرة تقريباً بنطلوناً فضفاضاً وسترة مع جوارب ملونة براقة. بينما كانت أختها في ثياب العمل.

كانتا تبحثان شأناً مهماً، ذلك أن صديق تشيكو واسمه «هيديو» التقى مرة بنابيكو وحسبها تشيكو. وها هو مصرّ على الزواج منها رغم أنه علم أنها ليست تشيكو. فما كان من تشيكو إلا أن شجعت شقيقتها على الزواج.

إلا أن نابيكو لم توافق على الزواج مما أصاب أختها بالحيرة. وعذرها أن زواجاً كهذا ما هو إلا تعويض أو وهم:

ـ «لقد حسبني أنتِ ـ إنه يعرف الفرق الآن. ولكن في قلبه في أعماق قلبه، أنتِ هناك».

ـ «لا ليست تلك هي الحقيقة».

ـ «نعم، إنها الحقيقة. أعرف ذلك تماماً سيكون زواجاً بديلاً. يرى «هيديو» فيَّ وهماً هو أنت. وهذه هي المشكلة الأولى...»

تحاول تشيكو أن تثني شقيقتها، تحاول أن تقنعها، إلا أن ناييكو بفطرتها الفلاحية تتوصل إلى أعمق النظرات الفلسفية التي تتعلق بالحقيقة والوهم:

ـ «يا ناييكو... وهم. لقد قلت: «وهم» ولكن ما الذي تعنينه بالوهم... أليس الشيء الذي لا شكل له والذي لا يمكن لك أن تلمسيه بيدك هو الوهم؟»

ـ هذا هو ما يعنيه، الوهم الذي لا شكل له. الوهم في قلب الإنسان أو في عقله... أو ربما في مكان آخر. لا أدري. وحتى لو أصبحتُ في الستين من عمرك، ألا يظل ما يحمله من وهم لتشيكو صغيراً كما أنت الآن...»

أمّا اللقاء الثالث فيتمُّ في غرفة تشيكو في المساء وتتعرف فيه ناييكو إلى الأبوين، ومن ثم تذهبان إلى الطابق الأول حيث غرفة نوم تشيكو.

تسأل تشيكو شقيقتها: «هل أنت تعيسة؟» فتجيبها: «لا. إنني وحيدة». ويستمر الحوار فتسأل تشيكو:

ـ «الحظ السعيد قصير والوحدة طويلة. دعينا نتمدد على الفراش أريد أن نتحدث أكثر». سحبت تشيكو الفراش من الخزانة.

ـ «السعادة. هذه هي السعادة». كانت «نايكو» تصغي إلى الصوت الآتي من السقف...»

ـ «هل ذلك صوت مطر الشتاء؟ أو صوت البرد؟ أو كليهما».

ـ «ربما. أو أنه ثلج...»

ـ «هل نفتح الشباك ونرى. سنعرف بالضبط ما هو...»

ـ «لا إنها باردة، بالإضافة إلى أن ذلك سيدمِّر الوهم».

ـ «الوهم؟ هل قلت الوهم؟ إنك تتحدثين عن الأوهام كثيراً».

«وفي صبيحة اليوم التالي، استيقظت نايبكو مبكرة. حرّكت تشيكو لإيقاظها قائلة: «كان هذا أسعد وقت في حياتي. سأغادر، الآن قبل أن يراني أحد». وتفترقان، والمدينة كما يجب أن تكون عليه، غاطّة في النوم وتنتهي الرواية، كما ابتدأت.

بنفسجتان تعتاشان على جذع وهما ليستا من صلبه، وهذا هو شأن الشقيقتين. البنفسجتان متجاورتان ولكنهما واحدة فوق الأخرى وهذا هو حال غرفة تشيكو في الطابق الأول، وأختها الفلاحة. كانت الفراشات البيضاء تحوم حول البنفسجتين في الصفحات الأولى وها هوالثلج الأبيض يتساقط على رأسيّ الشقيقتين في الصفحة الأخيرة. ولكن هل التقت البنفسجتان؟ وهل التقت الشقيقتان؟ أم أنه مجرد وهم عاشتاه بسعادة ووحدة؟

قلنا سابقاً إن «العاصمة القديمة» رواية نباتية معنية بالنموّ البطيء. ورصدُ نموٍ كهذا يحتاج إلى صبر عميق للغاية لا يقوى عليه من كل مخلوقات الدنيا إلا الأشجار وعلماء الأدباء، لا سيّما اليابانيون.

لقد أصبحت الأشجار في هذه الرواية أهم الشعارات القومية والوطنية، وباتت ثياب الأشجار أهم أعلامها وأهم دليل على تفرّد هويتها، لدرجة أن التقاويم لا تؤرخ في هذه الرواية إلاّ بتقاويم الأشجار. تقام لها الاحتفالات والمهرجانات، وتزار كأنها معابد، أو كأنها أصدقاء.

* * *

أكمل «كواباتا» في هذه الرواية دورة عام كامل من الربيع المتدفقة فيه الأطرزة والموسيقى والعطور (ولكن ما من أعشاش طير

من أي نوع) إلى الشتاء الذي يضطر الإنسان والشجر إلى التكهف وإلى الإنعزال. مع ذلك كانت تشيكو تعتقد «إن الشتاء أجمل فصول السنة».

ولكن هل كان كاواباتا نفسه، يصف دورة حياته هو فأرجعها إلى عصرها الجليدي؟

قيل إن كاواباتا أدمن على أقراص حبوب التنويم أثناء كتابة هذه الرواية. ثم انتحر بعدها بحوالي أربع سنوات، عام ١٩٧٢.

العين البريئة لهربرت ريد

من أروع السير الذاتية باللغة الإنكليزية

سيرة هربت ريد Read الذاتية: «العين البريئة» أصغر ما كُتِبَ في هذا الباب باللغة الإنكليزية (أقل من ثمانين صفحة متوسطة الحجم)، مع ذلك فقد وضعها النقاد في مصاف أعلى ما كُتِبَ من سير ذاتية. إنها تحفة بين التحف. ولكنّها مختلفة ـ كل الاختلاف ـ عن أية سيرة سواها.

يقول الناقد جون Naughton: «هربرت ريد أصبح كاتباً مشهوراً عن علم الجمال والفلسفة في الفن، ومفسّراً متبحراً لحركة الحداثة. لكن وبمعنى ما، فإن أعظم مخلفاته سيرته الذاتية الصغيرة التي كتبها عام ١٩٣٣ (وأعيد نشرها هذا العام)، وفيها يسترجع معالم الطفولة الريفية وأصواتها وروائحها ومشاعرها. إن «العين البريئة» أكبر وصف مثير للطفولة لم أقرأ شيئاً شبيهاً له».

ويقول الناقد كومبتون Makenzie: «اسْتُقبلتْ «العين البريئة» كإحدى تحف هربرت ريد. هي استكشاف لأصول منابع الخيال، وسبر تأثير حياته الأولى عليه، دون ميوعةٍ حادّة. لقد أُسرت أيام

الطفولة كما يبدو باتقان، شأنها شأن كل الشتاء حين يؤسر في بلّورة ثلج».

لكن لماذا كلّ هذا الاهتمام بهذه السيرة الذاتية القصيرة؟ وما أهميتها للقارىء العربي؟ وهل يمكن اعتبارها نموذجاً لكتّاب السير الذاتية؟

أولاً، إن السيرة الذاتية تأخذ أهميتها من أهمية صاحبها. وهربرت ريدْ غني عن التعريف حقاً. فهو شاعر وناقد وروائي (رغم أنه لم يكتب إلاّ رواية شاعرية واحدة هي «الطفلة الخضراء، وكتبه كما يقول أحد النقّاد «يقرأها كل تلميذ في الفن بإنكلترا وأميركا. مهّدت هذه الكتب الطريق إلى زيادة الاهتمام في الفنون البصرية في الخمسينات والستينات، كما أدّت إلى تحرير للشكل لم يُسمع به من قبل».

يعلّق النحّات الإنكليزي الشهير هنري Moore على كتاب «التعليم من خلال الفن لهربرت ريد»: «إنه غيّر كل موازين نظامنا التعليمي وساعد بصورة غير مباشرة في العدد الأكبر من الفنانين الموهوبين الذين وضعوا إنكلترا في المشهد العالمي. في الحقيقة، لولا كتابات «ريد» النقدية، لما قُبلتْ بإنكلترا ـ في الأقل ـ مدارس الرسم الحديثة التكعبية والتعبيرية والسريالية والتجريدية والبنيوية».

أما أهم كتب هربرت ريد فهي: «معنى الفن» و «الفن في الوقت الحاضر» و «سجل وقائع براءة وتجربة» و «التجربة المضادة» و «مقالات في النقد الأدبي» و «مع معطف بألوان كثيرة» ومجموعة شعرية ورواية «الطفلة الخضراء».

رغم أن هربرت ريد لم يكمل دراسته الجامعية، إلاّ أنه أصبح أستاذ الفنون التشكيلية في جامعة أدنبرة باسكتلندا، وعُيِّن بمناصب

أكاديمية في جامعة كيمبردج وليفربول في إنكلترا، وجامعة هارفرد بالولايات المتحدة. وحصل على جائزة «إيراسموم» الهولندية عام ١٩٦٦ لإسهاماته في الثقافة الأوروبية.

لكنَّ «العين البريئة» لا تتحدث عن كل هذا، لا تتحدث عن عمله في أحد المصارف، ولا عن التحاقه بالجيش أثناء الحرب العالمية الأولى، ولا عن أصدقائه من الأدباء والشعراء والرسّامين، ولا عن زوجتيه، ولا عن أطفاله. ذلك أن هذه السيرة الغريبة من شتى الوجوه، معنية بالطفولة، أو بتعبير أدق، بالسنوات التسع الأولى من طفولته. آمن «هربرت ريد» أن «الحياة جميعها صدى لمشاعرنا الأولى، ونحن نبني وعينا وكل وجودنا الثقافي على تنويعات تلك المشاعر الأولية وتراكيبها».

تخلو هذه السيرة من أي حوار من أي نوع بين أفراد عائلة. إنها مكتوبة بصمت المختبرات. بدأب أجنحة النحل. كلماتها مثل حبوب الفيتامينات بالمقارنة إلى الموائد الدسمة المغثية. من أقانيمها، النظام واتقان العمل الكادّ لديمومة العيش، بعرق الجبين.

لا تعود أهمية هذه السيرة إلى استرجاع أدقّ الأصوات، ولا إلى استحضار فصول الطبيعة، ولا إلى أسلوبها الصافي، فحسب، بل إلى موازاة مراحل تلك السيرة بالتطور البشري. بكلمات أخرى، فإن السنوات التسع الأولى من حياة الطفل، ما هي إلاّ الأدوار التي مرّت بها البشرية ـ كما يبدو ـ، وهذا هو سُر عمقها، وسُر عبقرية هذا الكاتب.

قسّم هربرت ريد، سيرته إلى ثلاثة عشر جزءاً صغيراً (لا بدّ أن لهذا الرقم دلالة). قد يوحي هذا التقسيم بالمراحل التي أشرنا إليها قبل قليل.

نتوقف بتأمل عند الجزء الأول حيث يصف «ريد» الوادي الذي كانوا يعيشون فيه. يقول «ريد»: «حينما ذهبت إلى المدرسة علمت أن الوادي الذي كنا نعيش فيه، كان في يومٍ ما بحيرة، لكن منذ زمن بعيد أخذ البحر ينخر في التلال إلى الشرق، فأطلق الماء العذب مخلفاً سهلاً خصيباً. بيد أن فكرة كهذه، كانت ستبدو غريبة على عقلي البريء. كان بعيداً جداً هذا البحر المرعب».

هذه المعلومة عن الوادي، لم تأتِهِ من البيت، ولكن من المدرسة، وفي ذلك أكثر من دلالة. فمن ناحية، يمكن اعتبار المدرسة الوعاء الذي كانت تصب فيه التجارب والأساطير والخرافات، ومن ناحية تربط الإنسان القديم وكأنه في العصر الجليدي بالإنسان الحديث. بهذه البداية يكون الكاتب قد مهّد لعمق تاريخي سحيق، لا سيّما في تعبيره: «كان بعيداً جداً هذا البحر المرعب». ولكن لماذا «هذا» ولماذا «المرعب»؟ ثم إن حركة البحر مدّاً وانحساراً ضد التلال وتمكنه من فتح فجوة في التلال وانهمار الماء العذبِ الذي لا بد له من رغوة في هذه الحالة، توحي بحركة حسيّة مخصبة.

بعد أن يوصل الكاتب الماضي المنقطع بالحاضر، يبدأ بتجذير المكان وتعيين موقع مزرعتهم في الوادي في الجانب الغربي منه:

«ولأن كل أرضنا كانت مستوية استواء سطح البحيرة التي كانت، فإننا كنا نرى حوالينا التلال الضبابية والأهوار إلى الشمال، والصحارى إلى الجنوب فهي تلتقي في صورة ملغزة في الشرق، حيث كانت بعيدة أكثر. هذه السلسلة من التلال كانت الأقرب إلى الجنوب،في الأقل من حيث التأثير، لأنه حينما تنحدر الشمس في الغرب، فإن نوافذ مزرعة «ستامبر» في الجنوب تمسك الأشعة المتقدة وترميها علينا، لافتة عيوننا دائماً في ذلك الاتجاه. لكننا لم

نسافر إلى أبعد من تلك التلال جنوباً، لأن المعبد والسوق وهما المكانان الوحيدان في الخارج اللذان نذهب إليهما يقعان في الشمال على بعد خمسة أو ستة أميال. كنّا ـ بحكم العادة نواجه الشمال، كان الجنوب «إلى الوراء».

ينتقل الكاتب بعد ذلك، من ذلك العالم الجغرافي الواسع نسبياً إلى مكان أكثر حميمية، ومعه ينتقل من «نحن» إلى «أنا»:

«بدا لي، على هذا، أنني أسكن في حوض واسع وضحل مثل مغرفة حليب في الملبنة، ولكنَّ قعر الحوض كان مرقّشاً بالمراعي وحقول الذرة. كانت إطارات الحوض هي الألوان الزرقاء والبنفسجية الخفيفة للأراضي البرّية. هذا الحوض كان عالمي، ولم تكن لديّ أية فكرة عن أيِّ عالم أوسع، لأن ما من غريب جاء إلينا منه، ولم نذهب نحن إليه قط... يبدو الحوض في بعض الأحيان واسعاً ولا سيما في نهار صيف صاح. لكن ما أن يحلّ الغروب حتى ينكمش فجأة. التلال الضبابية تقترب، مع الليل تطبق علينا: يصبح مركز العالم شمعة تضيء من نافذة المطبخ».

هذه واحدة من مهارات هربرت ريد، أي قدرته العجيبة في استخدام الألوان، ولا سيما النور الصغير في ظلمة غامضة واسعة، حتى لتبدو كل جملة جزءاً من لوحة ولكنه جزء مسكون ونابض. إن ذكره للحليب والحوض واللونين الأزرق والبنفسجي، وكأنما لونا عروق جنين، وجهله التام بالعالم الخارجي، قد يصرف الذهن إلى التكوّن الأصلي للإنسان داخل الرحم.

حين ينتقل الكاتب بعد ذلك إلى حجرة الجلوس، فكأنما هي انتقالة من الرحم إلى العالم الخارجي، انتقالة من الجنين إلى الطفل، الذي ما يزال في ظلام ما. فالكاتب لا ينتقل إلى حجرة الجلوس إلاّ

في الليل: «في الداخل في حجرة الجلوس، حيث نقضي معظم حياتنا، أضيء فانوس بكُمّةٍ زجاجية مدوّرة مثل بدر تامّ أصفر، هناك نغتسل أمام النار، نصلي نركع على سجادة».

هكذا بكلمات بسيطة، مثل: فانوس، نار، نصلي، أصبحت غرفة الجلوس بمثابة كهف، يمارس فيه الإنسان القديم طقوسه. وما إن شبّه الكاتب كُمّة الفانوس ببدرٍ تام أصفر، حتى أعطى للمكان صفة سماوية واسعة وغامضة. حيث يتعتم العالم بالليل، يعود ثانية حينما يستفيق الصباح. إنه «عالم جديد» كما يقول الكاتب ويشبهه «بمكعب مجوّف مع ضوء يسري في الداخل من إحدى النوافذ إلى أرضية الفراش الواسع. وبتعاقب الليل والنهار على تلك الصورة يولد ثلاثة أطفال بمرور الزمن».

يعود الكاتب مرة أخرى إلى الليل والطفل ليكتشف عالم الأصوات هذه المرة: «في بعض الأحيان يواصل عقل الطفل العيش حتى في أثناء ظلمة الليل، مصغياً إلى سكون الليل المخملي. سكون مدينة نائمة، سكون قرية نائمة، لا شيء بالنسبة إلى سكون مزرعة نائمة؛ لأن سلام النهار في مكان كهذا حنون جداً لدرجة أن الأذن مدوزنة على أدق الأصوات، وعلى الزمن البطيء. فإذا ما خارت بقرة في الليل بالمصادفة فإن خوارها مثل صرخة مرعبة لبعض الوحوش الشيطانية التي تجلب الويل للعالم. ومَنْ يدري أية وحوش شيطانية قد تجوس في الليل، لأن في الكهف الذي يبعد خمسة أميال من الكنيسة عثروا مرة على عظام كثيرة من الحيوانات الغريبة، ذئاب، ضباع، وحتى على فيلة شمالية منقرضة».

بهذه المثابة وصل الكاتب ـ وبمهارة ـ عن طريق الصوت الليلي، الماضي بالحاضر، صوت البقرة الأليفة بالحيوانات الضارية. لكن

تلك الصلة صنعها خيال طفل. غير أن الصوت الأعمق الذي كان محفوراً في رأس الطفل، هو ما سمعه يوم كان جنيناً في رحم أمه: «الصوت الليلي الذي ما يزال يرنّ برأسي، على أيّ حال، ليس من ذلك النوع. إنه أكثر رقة وأكثر موسيقية. صوت حوافر خيول بعيدة على الطريق العام. في البداية غير واضح ومشكوك فيه، ولكنه يزداد، إلى أن يتوقف فجأة. إلى ذلك الصوت البعيد ـ أدركت ذلك فيما بعد، لابدّ أنني جئت إلى هذا العالم، لأن الطبيب وصل على صهوة حصان في الساعة الرابعة في صباح أحد أيام ديسمبر، ليجدني ناطقاً صرختي الأولى».

والآن كيف يتسنّى لصوت حوافر الخيول أن ينحفر في ذاكرة جنين لم يولد بعد، في حين أنه ليس متأكداً منها حينما سمعها مرة ثانية وهو في العاشرة من عمره؟ يقول الكاتب:

«أظن أنني سمعت صوت حوافر الحصان ذاك مرة أخرى، ليلة وفاة والدي، ولكنني لست متأكداً من ذلك. ربما سأتذكر حينما أقوم بسرد الحادثة...».

لا يمكن تفسير ذلك، إلا بأن الإنسان في سنيّه الأولى، يعيش مراحل التطور البشري ـ كما سنرى ـ. فالكاتب في البداية رسم بصورة غامضة العصر الجليدي، والبحر وتكوّن اليابسة، ثم عمّم الظلام، ومصباحي الكون: الشمس والقمر، ثم صوّر الأصوات الليلية المفزعة. مخاض كوني من ناحية موازية لميلاد بشري.

في نهاية الجزء الأول من هذه السيرة الذاتية، يضع الكاتب نظريته الفريدة بأسلوب لا لبْس فيه، ذلك أن السنوات التسع من حياتنا الأولى هي الأساس، وما السنون اللاحقة إلا تنويعات عليها. يقول الكاتب عن تلك السنين الأولى:

«إن أصداء حياتي التي اكتشفها في طفولتي المبكرة كثيرة جداً، لا يمكن والحالة هذه أن أصرف النظر عنها، على أنها مصادفات عابثة، بل ربما أن حياتي الواعية ما هي إلا صدى، والتجارب الحقيقية الوحيدة في الحياة هي تلك التجارب التي عشناها بإدراك بكْر ـ لذا فإننا نسمع لحناً مرة واحدة فقط، نرى لوناً مرة واحدة فقط، نرى، نسمع، نلمس، نتذوق، نشمّ كل شيء مرة واحدة، في المرة الأولى. كلُّ الحياة صدى لأحاسيسنا الأولى، ثم نبني وعينا، وكل حياتنا الذهنية بتنويعات وتركيبات تلك الأحاسيس. لكن الأمر أكثر تعقيداً من ذلك، لأن الحواس لا تدرك الألوان والأشكال، بل تدرك كذلك الأطرزة والأجواء، واكتشافنا الأول لها يحدد الأطرزة الأوسع والأجواء الأكثر براعة في وجودنا اللاحق».

في الجزء الثاني من هذه السيرة الذاتية يصف «هربرت ريد»، الخلية الأولى للمجتمع البشري، أي البيت.

يبتدىء الجزء بالجملة التالية «لقد أَعْطيتُ الانطباع أن المزرعة كانت بعيدة، ولكن ذلك ليس حقيقياً بصورة مضبوطة، فعلى بعد نصف ميل منّا، في الجانب الآخر، يوجد بيت آخر في مزرعة، وتوجد ثلاثة أو أربعة أكواخ متجمعة قربه إلى الشرق...» يحقق الكاتب بهذا المطلع نتيجتين في آن واحد، تواضعه واعترافه بالخطأ من جهة، وجعل القارىء في موضع الحذر مما يقرأ.

على أية حال، بعد أن يصف الكاتب شبكة الطرقات المحيطة بالبيت، يصف بناء البيت، ثم مدخله، ثم الغرفة وأثاثها، واللحوم المجففة. يأخذ البيت صيغة خلية نحل، فعلاً، لا سيما أنه يقترن بأدق نظام روتيني في العمل. يقول الكاتب عن أوقات العمل

اليومي: «في الساعة الخامسة تنزل خادمة المطبخ لإشعال النار، ينزل العمال بأقدام مجوربة، ويلبسون جزماتهم ويشعلون الشموع في فوانيسهم ويخرجون إلى الماشية. الفطور في السابعة، الغداء في الثانية عشرة. الشاي في الخامسة». ثم يتبسط الكاتب في ذكر أيام الأسبوع وما العمل الذي يجب أن يقام به في كلّ يوم.

قلنا إن البيت يأخذ صيغة خلية نحل فعلاً. العمل موزّع بتفاهم تام. الفرد من أجل الكلّ والكلّ من أجل الفرد. طريقة مثلى في الحصول على الرزق وديمومة العيش الآمن، وما اللحوم المجففة التي ذكرها الكاتب، إلا الحيطة من الغائلات اللامتوقعة. ليس من الغريب إذن أن يكون للمطبخ أهمية، خاصة في هذا الجزء، أي التركيز على العمل والمعدة.

في القسم الثالث يصف الكاتب بدقّة هندسية، المرجة التي هي امتداد للبيت، ولكنها هي أيضاً الصلة التجارية بالعالم الخارجي، وهي البقعة الوحيدة التي يألفها الغرباء، من ساعي البريد، إلى البائع المتجول، إلى الصيادين بملابسهم القرمزية. هنا في هذا الجزء يكتشف الطفل، المخلوقات الصغيرة تحت الأحجار، ويراقب عملية قطع وكيّ أذناب الخيول وذبح الدواجن وولادات الماشية. ولكن أهم اكتشاف له، هو اكتشاف مفعول النار في تطويع المعادن وهو اكتشاف غيّر مجرى حياة الإنسان القديم حينما تعلم استخدام النار لأول مرة.

على أية حال، كان الطفل يراقب ذبح الحيوانات والدواجن بسلبية تامة، حتى صراخها لا يثير فيه شيئاً. يقول الكاتب:

«الشفقة وكذلك الرعب عاطفتان تتطوران حينما لم نعد أبرياء، والإنسان العاطفي إلى حدّ الميوعة، الذي يُدخل مثل هذه العواطف

في عقل الطفل فإنه ربما يكسر الحواجز التي وضعتها الطبيعة، بحكمة، حول دماغ الطفل الغضّ. لدى الطفل حتى تلهّف طبيعي للأشياء المرعبة. إنه يبقى قادراً على العيش لأنه بلا عاطفة، فبهذه الطريقة فقط، يتصلّب قلبه الأخضر بما فيه الكفاية لتحمّل الجراح التي سيعاني منها فيما بعد».

ينتقل الكاتب بعد ذلك من الحيوانات والنبات، إلى المعادن وتذويبها بالنار. فيتحدث بدقة ونشوة كيف كانوا يصنعون بعض القذائف الرصاصية ويطلقون عليها إسم إطلاقات. كانوا مسحورين بصناعتها وبمنظر جمالها المتألق.

ولكن المكان الأكثر سحراً، كان ورشة الحداد وهو يصنع حذوات الخيول أو ينعّلها، أو يصلّح العربات أو يصنع بعض الأدوات البسيطة. وهنا لا ينسى الكاتب أن يذكر أن ماء الحوض الذي كانت تبرّد فيه المعادن يمتلك خاصية عجيبة لعلاج الثآليل.

من الطريف، أن يسمي الكاتب هذين المكانين مقامين لهما حرمة. يقول الكاتب مختتماً الجزء الثالث: «في هذين المقامين خبرتُ لأول مرة البهجة في صناعة الأشياء. في كل مكان حولي كانت الأرض تنشط بالنمو والحيوانات تزيد من ذرّيتها. لكنّ تلك العجائب مرّت دون أن ينتبه إليها عقلي الطفوليّ، لم تُسجّلْ في الذاكرة. إنها تعتمد على قوى فوق تصورنا. غير أن النار كانت حقيقية، وكذلك المهارة التي نطوّع بها المعادن الصلبة وفقاً لتصميمنا ومشيئتنا».

هكذا تتساوق مرة أخرى مراحل الإنسان الأول، بسنيّ طفولة صاحب «العين البريئة»، حيث وصلنا الآن إلى عصر النار وتطويع المعادن، الذي يدلّ على الاستقرار والإنتاج والتصنيع. ولا أدلّ على

ذلك من الحديقة المنزلية التي كانت تجمع بين إنتاج الثمار وبين الزينة، ولكن للحديقة المنزلية مشاكل لا حصر لها. أقلّ ما تتطلّبه هو معرفة سيرة حياة الأشجار المثمرة، دراستها ومداراتها. هذا بالضبط ما يحدث في الجزء الرابع حيث تبدأ المحرمات مع الحديقة. يقول المؤلف مثلاً في مطلع هذا الجزء: «كانت الحديقة الأمامية امتداداً لصالة الاستقبال، وليست جزءاً من عالمنا المعتاد فإذا ذهبنا إلى هناك خلال النهار، فإنما لنرى ما إذا كان المشمش المحرم ناضجاً...» يصف الكاتب في أسطر لاحقة حوض الماء الصخري حيث تتجّمع فيه مياه الأمطار من طنوف السطوح، ويقول: «كان ماء المطر هذا عزيزاً جداً لأغراض الغسل، لذا كان ممنوعاً علينا اللعب به، في ذاكرتي أحتفظ بقليل من الذكريات عن صرامة (والدي)، ففي إحدى المرات وجدني منتهكاً حرم ذلك القانون فرفعني وغطّسني جسدياً في الماء». ومن المحرمات الأخرى عدم العبث في الجرس فوق الباب، حيث كان يُدقّ في منتصف النهار إيذاناً للعمال بحلول فترة الغداء.

من الحوادث الطريفة التي يذكرها الكاتب في هذا الجزء، ما حدث له يوم ذهب مرة إلى سقيفة البقر يمسّد عجلاً صغيراً، وأغلق الباب وراءه «كان العجل الصغير مضطجعاً على قشّ نظيف طري، ولم يتحرك حينما تقدمت إليه. بعد ذلك بساعات، افتقدوني وبعد بحث طويل ومناداة كثيرة في المزرعة والحقول عثروا عليّ نائماً ورأسي على خاصرة العجل الدافئة».

في الجزء الخامس يتحدث الكاتب، عن المملكة الرابعة مملكة الحيوان، كما يسميها. وفيه يختزن الطفل أدقّ الأصوات، ويتعرف إلى حدود إمكانياته، وعلى معاناة فرس حامل أُخذت إلى العمل

جهلاً أو عنوة، وعلى عاطفته التي بدت عابثة تجاه الحيوانات التي تآلف معها وهي تباع أمام عينيه.

فمن الأصوات التي اختزنها الطفل مشهد حلب الأبقار. يقول الكاتب: «يحلب البقر في الصباح والليل، وفي معظم الأحيان على ضوء الفانوس، بحميّة ومودّة، هما بالنسبة لي حميّة عيد الميلاد ومودّته. تقف الحيوانات الصبور في مرابطها في الحظيرة، نافثة رائحة رقيقة ومغثية قليلاً. «فتاة أو رجل يجلس على كرسي ذي ثلاث أرجل. الخد على الخصر اللمّاع واندفاق الحليب الإبري الدافىء يهسهس في السطول المتلألئة. في البداية يئز الحليب على قعر البرميل الصفيحي المجوّف، ولكن ما إن يمتلىء حتى يكركر «بقْ بقْ» رغويّة».

عانى الطفل في هذه المرحلة أولى إحباطاته من عدم تمكنه من حلب البقر رغم أن أخوته الأصغر منه تمكنوا من ذلك. كما خاب في صنع الصوت بين اللسان وسقف الفم، وهو الصوت المرافق اللازم لجعل البقرة تدرّ الحليب بيسر. يقول الكاتب عن هذه الإحباطات: «هذه الإحباطات في الأشياء التافهة تتضخم في الطفولة، تؤثر فينا تأثيراً أعمق من التخلّف في تعلّم السلوك أو الحقائق لأنها تظهر نقص قابليتنا الجسمانية، وهذه أكثر واقعية في أعيننا من أية قدرة عقلية». ثم ينتقل الكاتب إلى نوع آخر من الحيوانات، إلى خيول جرّ العربات، رغم أنه يصفها بحيوانات ضخمة نبيلة، لكنه كان يخاف منها، لأن بعضها متوحش، وعلى استعداد لأن يعضّ. شهد الطفل هنا يوماً مشهداً مرعباً، حيث أخذ «عامل جاهل فرساً حبلى للحراسة، ومن فرط ما أرهقها، تسبب في إجهاضها. «صادفناه ـ أنا وأبي ـ جالباً الفرس بأحشائها

الفظيعة، كانت نوبة انفعال والدي رهيبة لدرجة نسي تماماً وجودي، فكوّم لعناته على الرجل المذنب».

من الطريف أن نذكر، أن الكاتب، لم يأتِ على ذكر أي حوار دار بين الأفراد لحد الآن. كما أن الأم لم تظهر بأية صورة. وها هو الأب يظهر لأول مرة معنّفاً العامل على فعلته الشنيعة. ورغم أنه لم ينقل من تعنيفه شيئاً، إلا أن الكاتب استغل ظهور الأب على مسرح الأحداث، فاستغلّها فرصة لوصفه وجهاً وشعراً وعيناً، ولإعطاء صورة عن شخصيته: «كان رجلاً ذا عادات صارمة واستقامة شاملة. كان يطلب ودّه أناس معترف بمقامهم الثقافي. مع ذلك فلا أذكر أنه كان يقرأ كثيراً، أو أنه كان محباً للكتب بأية صورة».

وما دمنا في مملكة الحيوان، فإن أهمها، وأهم من المزرعة نفسها هي خيول الصيد الأصيلة، «وهي مفخرة الحقل، وهي تعيش بنظافة وراحة مما يضعها بمرتبة منفردة، في المنتصف بين البشر والحيوانات. «أظن أن ثروات الحقل تعتمد على تلك المحبوبات المدللات الفاخرات، أكثر من اعتمادها على المحاصيل والماشية، أنه يوم مشهود حينما تستعرض بكامل أبهتها اللالامعة، أمام تاجر ما للخيول، وحين تتم الصفقة. لا بدّ أن الحزن كان يمتزج بالارتياح حينما تغادرنا تلك الخيول، والحقل أي حقل، مشهد كثير من الوداعات بلا شك: خرفان وبطوط أليفة تُسرق وتباع في السوق مع غيرها، تاركة طفلاً مكسور القلب باكياً يومه بعيداً، إلى أن يعثر على مواساة ما».

هكذا بعد أن شرح الكاتب تطور الإنسان من الزراعة والحراثة إلى تربية الحيوانات وتدجينها وتحسينها، وكلها تومىء إلى

الاستقرار والتحضّر، وآية ذلك ظهور الطيور الأليفة والفراشات النادرة، الغالية الثمن. وحتى يتحقق نوع من الاكتفاء الذاتي فلا بدّ استعمال المكائن والآلات. ولأنها مرتبطة بطحن الغلّة، أصبح لها إيقاع الموسيقى.

أما رائحة البخار والزيت الخاصة، فظلّت مع الكاتب حتى وفاته. إن يوم وصول ماكنة الدراسة إلى المزرعة بمثابة مهرجان أو كرنفال يدوم يومين أو ثلاثة. ويذكر الكاتب أن هذا المهرجان هو صلتهم الوحيدة بالماكنة رغم وجود قطار على بعد ستة أميال. وهنا، أي في الجزء السادس، تظهر لأول مرة الأحلام والكوابيس مع ظهور الآلة والماكنة اللتين أحبهما الطفل. يصف الكاتب كابوسين متعلقين بالآلة، وأحد هذين الكابوسين أنه كان «نائماً وكأن في فراش على ضفة غيوم. السماء تعتم ويصبح لونها أسود مزرقّاً. ثم بدأ الظلام يتخذ شكلاً مرئياً، ينفصل إلى دعائم طويلة. تصوّبت تلك الدعائم بعدئذٍ نحوي، واقتربت مني، متضخمة تضخماً كبيراً وهي تقترب أكثر. استيقظت صارخاً، مرتجفاً بهلع، سمعتني أمي وجاءت بسرعة لتهدئتي، ربما لتأخذني معها إلى غرفتها لأتخلص من الرعب المفاجىء».

هكذا تظهر الأم لأول مرة في الكتاب. كذلك نعلم أن الطفل ـ حسب التقاليد الإنكليزية ـ كان ينام بعيداً عن الأبوين، كما أن الكاتب لا يتذكر بالضبط هل أخذته أمه معها بعد ذلك الكابوس.

إلى هذا الحدّ يكون الكاتب قد رسم بدقّة هندسية، وكأنه أمام لوحة وليس في التشبيه مجاز ـ البيت والحديقة البيتية والمزرعة، ووصف المهرجانات الجماعية الصغيرة، البهيجة، ومن ثم وصف الصناعة النباتية، منتقلاً بعدها إلى استخدام المعادن. هنا يبدأ

الكاتب بصورة منطقية لتوسيع هذه الخلية إلى خلايا، توسيع هذه البقعة إلى بقع أخرى، فينتقل إلى المراعي حيث لا بد لها من حماية من التخريب وخاصة من الثعالب والأرانب حيث تقتل شرّ قتلة، غير مأسوف عليها بأدنى رحمة.

تتوسع الدائرة من القرية إلى المدينة، ففي الجزء الثامن. وفي كل نوبة مرض، وفي كل ولادة، يرسل الطفل إلى أقاربه في المدينة. وفي المدينة يتعرف إلى بشر مختلفين، وعلى ألوان جديدة، وأصوات نشارة ومعابد وعربات، وعلى أديرة تاريخية وقلاع، وحتى على مقابر مختلفة. ومعها تتوسع نظرة الطفل ومن ورائه يقف الكاتب، فيتميّز هذا الجزء خاصة بأعلى كمية من الشاعرية، بحيث يصبح أسلوب العبارة وإيقاعها عملية استقطار، رقيقة وأنيقة ودقيقة.

ذكرنا أن نظرة الطفل أخذت تتوسع، فلم يعد يصف شجرة بعينها مثلاً، أو جانباً من حديقة أو مزرعة، أو نهراً أو تلاً، وإنما أخذت نظرته تعمّ. أي أنه انتقل من الجزء منفرداً، إلى الجزء متداخلاً مع الأجزاء الأخرى، متفاعلاً معها كالنسيج. يقول الكاتب مثلاً: «حينما تقوم ماكنة نشر الأخشاب بالعمل، يرتفع أنين كئيب عالٍ فوق البيوت فيملأني برعب غامض». ويقول: «في بعض الأحيان تمرّ عربة تجرّها ثيران، ببطء، كأنما لإظهار جو أشبه ما يكون بكسلٍ (شرقي)».

عموماً ترتبط القرية بالجغرافية، بينما ترتبط المدينة بالتاريخ. وهكذا يتعرف الطفل في هذا الجزء إلى نوع من التاريخ عن طريق تاريخ الدير وبانيه، وإلى القلعة ومشيّدها. يقول الكاتب: «إنني أرى الآن شيئاً ما أجنبياً في كلّ جانب من هذه المدينة». وليس من باب

الصدف أن يعرّفنا الكاتب بجدّه في هذا الجزء: «أتذكر قامة جدّي المعتدلة، وشعره الأشيب، وهو وديع في كرسيّه، بالقرب من نار المطبخ، أتذكر غلاّية الشاي تشدو، والجدائد تسقسق».

لإعطاء نموذج عن دقة الإسلوب وشاعريته في هذا الجزء، نترجم الحادثة التالية التي قد لا تخلو من طرافة:

«كنت أتجوّل مع ابن خالتي، وهو أكبر مني بخمس أو ست سنوات حول دير «ريفولكس» وخاصة في الوديان الغابيّة الطبيعية الضيقة التي تظهر مثل أشعة خضراء في الظلمة البنفسجية للمستنقعات. كان هاوياً متحمساً لجمع بيض الطيور، والفراشات، والأزهار، وكان يتمتع ببراعة كبيرة في تحقيق تلك الأغراض. تعلّمت منه كيف أتعامل مع بيض الطيور، وكيف أفرغها من خلال ثقب واحد ونحشرها في علب ثقاب. كنا نحمل مصايد، ومنه تعلمت ما الطيور التي يجوز لنا صيدها. وكم بيضة يمكن أن توخذ من عشّ، وكيف يمكن سرقة عش دون تدميره، أو دون تسبب نفرة الأم. في يوم ما وعن طريق الخطأ، اصطدت طائراً صغيراً يدعى أبا الحناء، وهي جريمة جعلها ابن خالتي تبدو أكثر رعباً حينما وعد أن يُبقيَ الأمر سرّاً عن العالم».

في الجزء التاسع، يشهد الطفل الطقوس الدينية في المعابد والمقابر. لكن يبدو أن تلك الطقوس كانت تقام بروتينيّة من نوع ما وكأنما فقدت طرافتها وجدّتها. وفي الظاهر أن المشاهد التي كانت تمرُّ بها عربتهم وترشرش الماء حينما تخوض، عابرة الجداول، هما النشوتان الوحيدتان اللتان تبهجان الطفل. وما عدا ذلك فكل شيء روتيني، بما في ذلك زيارة المقبرة حيث خلت من أيِّ حزن. ولكن

حين توفيت أخته «ماريانا» أصبحت الطقوس كئيبة، وكان مشهد دموع أمّه «ينقل شعوراً محيّراً بالمصيبة».

يظهر موقف الكاتب من الكنيسة من جانبين. داخلها وخارجها. فرغم أن الكاتب وصف الوصول إليها في فصول مختلفة، إلا أنه لم يصف وجوده فيها إلاّ في فصل الشتاء حيث كانوا يعانون من برد شديد. أمّا الجانب الآخر، أي الخارجي، فمن الغريب أن الكهنة كانوا يختارون أماكن عبادتهم بعيدة ومنعزلة عن الناس. يقول الكاتب: «ما تزال كنيستنا التي بناها الرهبان لأول مرة في المكان نفسه الذي أرادوه لها قبل اثني عشر قرناً في وادٍ بعيد غير أنيس، قرب جدول جارٍ، رماديّة مثل صقر متوحش يبني عشّه في أشجار داكنة».

عن طريق هذا الجدول بالذات ينتقل الكاتب إلى الجزء العاشر حيث يأخذ الماء مكانة خاصة لا تخلو من غموض، وكأنك أمام ماءٍ مسحور، يُبطيء فجأة ويختفي قسم منه في شق بين الصخور، ثم يظهر ثانية فجأة على بعد ميل ونصف متدفقاً من عمق كبير في رأس حقل يمتلكه خاله الطحّان. يقول الكاتب: «إن هذا الماء الغامض الذي ترك مجراه الخاص ليظهر ثانية في هذه البقعة بالذات، لتقديم خدماته له، ينحدر عميقاً وقوياً في انعطافةٍ على جانبيها شجر صفصاف حول حقل واسع، عازلاً الطاحونة عن الطريق العام. يصبح الجدول في نهاية الحقل سدّاً مسوّراً بجدران وإلى اليمين يتدفق خلال بوابة إلى بحيرة دائرية، هي بمثابة خزان ماء لأيّام الجفاف».

لقد وجد الطفل في بيت خاله وخالته السلام، ووفرة الغذاء. فبالإضافة إلى تربية الدواجن، كانت البحيرة مأوى للبطوط

والدجاج المائي البرّي. ولكن لم تَدُمِ الحال، فقد نزلت المصائب على خاله تترى. فمن وفاة ابنه المفضل، إلى إفلاس ابن آخر، إلى رهن ممتلكاته هو، وأخيراً حق تأجيل الديون، ولكنه «بقي خلال هذه المحن أشبه شيء بالملك «لير» في هذه السهوب مهيباً في الشجاعة والإيمان».

يعود الكاتب في الجزء الحادي عشر، إلى العالم المنزلي، حيث يكون الاتصال بالخارج من طريق الكتب وهو اتصال أعمق بكثير من مشاهداته الشخصية العملية. من هذه الكتب مثلاً «أطفال «ميغ» الصغار». ففي الفصل الأول وصف لموت والدة «ميغ»: «أدارت وجهها إلى الجدار، وبآهة عميقة أغمضت جفنيها، ولكن شفتيها بقيتا ترتجفان بصمت من وقت إلى آخر. بكت «ميغ» بهدوء مع نفسها وهي على الكرسي أمام النار، لكنها سرعان ما غلبها النعاس من جراء كدر القلب، وحلمت أن سفينة والدها جاءت إلى رصيف الميناء، وإنها هي ووالدتها والطفلان ذاهبون عبر الشوارع القذرة لملاقاته. استيقظت فزعة، زاحفة برفقٍ إلى أمها، ووضعت يدها الصغيرة الدافئة على يد أمها، كانت باردة إلى أبعد حدّ، باردة بتثلّج لم تشهدْ «ميغ» مثيلاً له من قبل، وحينما لم تتحرك أمها ولم تتكلم جواباً لصرخاتها المتكررة عرفت أنها ميتة».

يذكر الكاتب أن هذه القصة على بساطتها وأشجانها المروّعة «ربما تداخلت في نسيج خياله المتفتح، لتحضيره إلى صدمة الموت التي تنتظره عمّا قريب». ثم يتساءل الكاتب «لماذا يكون للشجن الخيالي في قصة ما، تأثير أكبر فينا؟ إن التشوشات العقلية تشكّل خطراً على القاعدة الغريزية للحياة. فلا عجب إذا ما كانت الطبيعة حكيمة لدرجة، أنها لفّتنا في شرنقة من عدم الحسّ، إلى أن يحين

الوقت الذي نمتلك فيه قوة لمقابلة العقل بالفراسة».

يتحدث الكاتب في هذا الجزء كذلك عن ميله الفطري الأول لقراءة الكتب، وبما أنها كانت شبه معدومة في البيت، تحايل على الأمر، وسرّ رغبته إلى ساعي البريد ـ وهو صلتهم الوحيدة بالعالم الخارجي. إلا أن ساعي البريد، لم يكن على أدنى اطلاع على الأدب، ولكن أتى له بجريدة، البوليس الرسمية. وحينما قرأها لم تترك فيه انطباعاً مخصوصاً، لأن محتوياتها تخلو «من واقعية العالم الخيالي». ولكن كيف تطوّر اهتمام الطفل بالكتب في عزلة كهذه؟ لا بدّ أنه ميل فطري. يقول الكاتب: «أقلّ ما يُقال إننا سعداء فقط ما دامت حياتنا تتوسع بدوائر تكبر بلا انقطاع من التدفق الصاعد من حوافزنا الأولى؛ وحتى الحبّ الذي يكون الطفل غافلاً عنه لا يكون حقيقياً إلا حين يكون تحوّلاً في دور المراهقة، لعلاقاتنا الفطرية الأولى».

ينتقل الكاتب بعد ذلك من هواية قراءة الكتب، إلى الموسيقى. بدأت علاقته الأولى، بدمية موسيقية صغيرة جاء بها والده في إحدى سفراته. كانت الدمية تغني «ما من حظ في هذا البيت». ولكن الأمّ بعد فترة، فطنت إلى ما سيجلبه هذا اللحن المنحوس من شؤم. خاصة وإن أخته الصغيرة كان اسمها ماريانا، وكانت هناك أغنية حزينة وفيها الاسم نفسه. كانت ماريانا تبتسم كلما سمعت الموسيقى، إلاّ أن الطفل يُرسل بعيداً لدى أقاربه، وبعد أيام أخبرته خالته بأن ماريانا ماتت.

كما رأينا فإن الكتاب الأول الذي أثّر في الطفل، ارتبط بموت والدة «ميغ»، وها هي الموسيقى ترتبط الآن بموت أخته ماريانا.

أما من الناحية العملية فقد تعرّف إلى الموسيقى وخاصة آلة

الكمان عن طريق مروّض للخيول يأتي سنوياً للمزرعة. كان الطفل مأخوذاً بطريقة ترويض الخيول الصغيرة وبطريقة إخراج المروّض للكمان من الصندوق، والصوت الذي يستحضره من الهواء، صوت لم يتصوره الطفل من قبل.

لكن رغم أن الطفل أُعطي دروساً خاصة بالبيانو من قبل معلم هولندي قاس، إلا أنه لم يملْ إلى هذه الآلة وفترت عزيمته، غير أنه ظلّ متعلقاً بآلة الكمان.

يصل الكاتب قمة أسلوبه الأثيري النقي حينما يصف بعد ذلك بسنوات وكانت أمه قد ماتت في بداية الحرب العالمية الأولى، كيف كان يسير ذات مساء متأخراً، في شارع في إحدى غابات «بافاريا» وكيف كان القمر يحدّق فيه من خلال أقفاص الأشجار، فوصل إلى قلعة كبيرة، ساعة انتهى الضيوف من العشاء. يدعوه حارس القلعة فيتسلل خلسة إلى صالة العزف. كانت الصالة مظلمة إلاّ من مصباح كهربائي فوق منصة العزف. كانت معزوفة «سوناتا» للكمان، فينشدُّ على الفور، لا بالموسيقى، ولكن بالصورة التي جاءت إلى ذهنه، حينما كان يحدّق بالمرأة التي تعزف الكمان. يقول الكاتب: «كان جسدها الأهيف مثل ساق نبتة، تتمايل عليه، على وقع الموسيقى زهرة عجيبة غريبة. تويج هذه الزهرة وجه بشري، أبيض تماماً تحت طاق شعر أسود فاحم يبدو وكأنه يرفّ على تويجاته البنيّة الملتفة، وليحافظ على السكون الكامل في وسط تلك القوة التي حرّكتها».

على أية حال مهما أُعيدت قراءة المقطع أعلاه فقد لا يصل القارىء إلى قناعة، هل كان الكاتب يصف حلماً، وهماً، أم واقعاً؟ مع ذلك فيمكن مقابلة القمر الذي كان يحدّق فيه من خلال

أقفاص الأشجار، وظلمة الغابة، بالوجه البشريّ الأبيض وظلمة الشعر. ويمكن كذلك مقابلة حركة أغصان الأشجار وحفيفها، بحركة الكمان وموسيقاه. إن مقابلات كهذه تحتاج ـ بلا ريب ـ إلى مهارة خاصة في صناعة الكتاب وإلى موهبة شاملة ونقية.

تنتهي مشاهد الطفولة تلك فجأة في الجزء الأخير من هذا الكتاب بموت الأب وكان عمر الطفل تسع سنوات، فأصبح البيت أخرس وصامتاً. وحين أُسدلت الستائر، أصبح كل شيء ساكناً ومظلماً تماماً، يقول الطفل: «صُعِقتُ ولكنني لم أعِ ما فقدته، كما أنني لم أعِ حزن هؤلاء القريبين مني. سرتُ بهذا السكون اللاطبيعي، ماشياً في نوم حيّ». ثم يشهد الطفل دفن أبيه، ومع الطفل تشترك الطبيعة في رثاء عميم، وبأصوات ناشجة مسموعة.

«حلقات أشجار التنّوب المظلمة ارتفعت في الخلفية، متأوهة في الريح المثلجة. دقّ ناقوس البرج الرمادي نغمته الخالية من النغم. الخيول لم تفك سيورها. حمل ستة من أصدقاء والدي التابوت إلى القبر. سقط التراب بصوت أجوف على التابوت النازل. نشجت أمي على كتف خالي. قيلت آخر «آمين» في ذلك السكون السحيق، وحين ألقينا النظرة الأخيرة على التابوت البائس، عدنا بسرعة على الطرق الحجرية المتجمدة، حوافر الخيول تقرع بوضوح في الهواء المعدني».

لا بدّ أن القارىء أدرك من المقطع أعلاه، رغم ما اختطمت منه الترجمة من إيقاع نفيس، أن هذا الرثاء الصوتي من أغرب المراثي في الأدب.

على أية حال تبيع العائلة ممتلكاتها ـ لأنهم مستأجرون الأرض فقط ـ وترحل للعيش مع بعض الأقرباء في البداية، إلاّ أن الطفل

يُرسلُ إلى دار اليتامى.

يقول الكاتب الشهير غراهام غرين عن هذه السيرة: «إنها من أروع استحضارات الطفولة في لغتنا». في الواقع إن هذه السيرة، تكاد تسمع حتى ولو قُرِئت بصمت، وكأنها معزوفة لا تملّ. وهي إلى ذلك انتقاء للأحداث مدهش، وإيجاز يشبه إيجاز الخرائط حيث تنوب فيها النقطة عن مدينة، والتعرّج الصغير عن نهر، والخط المقوّس عن جبل.

الاغتراب والبطل القومي

الغاية الأساسية من هذا الكتاب هي الاسهامة المتواضعة في تغيير اسلوب القراءة وانماطها فقد تعود القارئ العربي منذ زمن بعيد على الحفظ والاستظهار ، كما تعوّد في كثير من الأحايين علىً المساحيق البلاغية ، والرنين الموسيقي للكلمات ، على حساب معانيها وتوقيتها . بعكس القارئ الانكليزي على وجه الخصوص ، الذي يدَّرب منذ سنيّه الأولى في المدرسة على تحليل النص بالدرجة الأولى لا على استظهاره .

لقد ادرجت في الكتاب اسماء طلائعية مشهورة ، عولجت بجدية وبرودة وهو المأمول ولكن قد تبدو في نظر غير المتمرسين قاسية . لكنْ لننظرْ إليها وكأنها عملية جراحية ، تعود فائدتها على صاحبها أولاً وأخيراً . ربما بتفكير علمي مجرد نستطيع أن نقضي على عاهات ثقافية مستوطنة .

في هذا الكتاب استعراض نقدي لأدب السياب وأدونيس ويوسف الخال ونزار قباني ويوسف ادريس وغيرهم من أعلام الأدب .

1841170396

